
درام
و
بُن‌مایه‌های مهدوی
مهدی داود آبادی

بسم الله الرحمن الرحیم

درام و بن مایه های مهدوی

نویسنده:

مهدی داودآبادی

ناشر چاپی:

آینده روشن

ناشر دیجیتالی:

مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه اصفهان

فهرست

درام و بن مایه های مهدوی

مشخصات کتاب

سرشناسه : داودآبادی، مهدی، ۱۳۵۶ -

عنوان و نام پدیدآور : درام و بن مایه های مهدوی/ مهدی داودآبادی.

مشخصات نشر : قم: مؤسسه آینده روشن، ۱۳۸۹.

مشخصات ظاهری : ۲۸۰ص.

شابک : ۶-۱۲-۵۰۷۳-۶۰۰-۹۷۸

وضعیت فهرست نویسی : فیپا

موضوع : محمد بن حسن (عج)، امام دوازدهم، ۲۵۵ق. - -- در

ادبیات.

موضوع : نمایشنامه نویسی

موضوع : نمایشنامه مذهبی فارسی

موضوع : نمایشنامه -- زمینه و موضوع

رده بندی کنگره : ۱۳۸۸ ۲د۲ ف/ PN۶۶۹

رده بندی دیویی : ۲/۸۰۸

شماره کتابشناسی ملی : ۱۹۸۲۴۲۱

ص: ۱

اشاره

بسم الله الرحمن الرحیم

درام و بن مایه های مهدوی

مهدی داودآبادی

ص: ۳

فهرست

ص: ۵

دیباچه

ایجاد جامعه ای مبتنی بر حکومت دینی، جز با اصلاح اندیشه، فکر و فرهنگ مردم، و نیز تفسیر قوانین حاکم بر جامعه و سرانجام طراحی نرم افزاری بر گرفته از بن مایه های دینی و تطابق آن با سخت افزارهای هم سوی آن، امکان پذیر نخواهد بود. گویا برای رسیدن به جامعه آرمانی مورد نظر چاره ای جز پی ریزی متصورات صحیح و معقول همه جانبه از اسلام ناب محمدی و سپس تصدیق تصورات ذهنی خود در عالم خارج نداریم. نیم نگاهی به دنیای غرب مشخص می سازد مهم ترین قدرت در جهت استواری اندیشه های فلسفی، ماتریالیستی و دور از معبودیت آن خطه، به دست گرفتن خیال انسان ها به عنوان بزرگ ترین دست آورد و قدرت مندترین سلاح مورد استفاده است، تا به راحتی آن چه را که باید مردمانشان در افکار بگذرانند از طریق قوای سمعی و بصری به خوردشان بدهند و نتیجه را همان بگیرند که می خواستند.

ص: ۷

هنر امروزی و به ویژه رسانه با استفاده از تکنولوژی و فرم های مشخص شده، ضمن ادغام با محتوای اومانیستی در ایجاد فضایی مسموم از القائات شیطانی سهم بسزایی داشته و هنرمند امروز نیز با وجود تلاش های زیادی که در تکثر فرم ها داشته، نتوانسته این امکان قدسی را به سرانجام الهی خود که ارتباط خالق با مخلوق است رهنمون ساخته و موج اغواگرایانه هنر اومانیستی را دفع نماید.

پیداست که تنها راه پیش گیری، درمان و مصونیت از ترکش های سقوط و تباهی در این عرصه، باز تولید هنر و دانشی است که در سایه سار فرهنگ و معارف انسانی اسلام ناب محمدی پی ریزی شده باشد. از این میان موضوع مهدویت و انتظار و آخرالزمان به لحاظ حیّ و حاضر بودن امام معصوم و هدف عالی آن در ایجاد حاکمیت دینی به تمام و کمال شرایطش مبحثی پررنگ تر است که می توان از مؤلفه های پویای آن در جهت قرابتمان به امید همیشه سبز استفاده نمود.

در مبحث خاص هنر مهدوی، باید موضوع های مختلفی مورد بررسی و مداقه قرار بگیرند؛ زیرا هنر دینی نیز چنان که بایسته تبیین نشده است و این امر وظیفه هنرمندان را دشوارتر می نماید. از جمله مقدمات مهم که پرداختن به آن تازگی و نوآورانه است، کنکاش در دست مایه ها و بن مایه های درام است.

بر این اساس، معاونت فرهنگی و هنری مؤسسه آینده روشن (پژوهشکده مهدویت) بر خود لازم دید، نسبت به این امر مهم اهتمام ورزیده تا با گسترش و جهت دهی اصول و ریشه های درام بتواند، زمینه سازی مؤثر در راستای وسعت کیفی آثار هنرهای داستان محور هم چون فیلم نامه ها و نمایش نامه های مهدوی باشد.

همان طور که از عنوان نوشتار حاضر هویداست، هسته مهم تشکیل دهنده آن را بن مایه و درام تشکیل می دهد و با توجه به روی کرد مهدوی آن، هدفمان را ارائه عناصری گذاشتیم تا به واسطه آن، دست یابی به درامی دینی مهدوی آسان باشد.

در این مجال انواع فرم و ساختار بیان مفهوم را به صورت پیش فرض قرار داده و از منظر نظریه پردازان و پژوهش گران ادبیات داستانی و رسانه های نمایشی چون ولادیمیر پراپ، یونگ، مارتین اسلین و... بهره برده ایم و به دنبال آفرینش و ایجاد صورت جدیدی نبودیم که اگر این امر ممکن باشد، مجالی دیگر می خواهد. گرچه از دیدگاه نویسندهٔ کتاب، دینی بودن یک درام نه به فرم و ساختار آن، بلکه فقط به محتوا و بن مایه های آن بستگی دارد. بنابراین، با این تعریف می توان داستان مذهبی را با همان ساختارها و وضعیت های نمایشی به همراه محتوا و بن مایه های مذهبی نشان داد.

اگر چه ذکر داستان های بیشتر و تطبیق آنها با بن مایه ها شایسته تر بوده است، اما به خوانندگان عزیز نوید می دهیم که تحقیقات و جمع آوری مصادیق بن مایه ها تکمیل شده و در آینده ای نزدیک با عنوانی جدید به چاپ خواهد رسید.

در پایان از همهٔ اعضای کارگاه فیلم نامه نویسی تشکر و قدردانی می کنم که با زحمات بی شائبه شان در مرحله مقدماتی به جمع آوری طرح های مهدوی پرداختند و در مرحله نهایی با کوشش و سعی خستگی ناپذیر برادر ارجمند جناب حجت الاسلام والمسلمین داود آبادی، مدرس مباحث هنری و مسئول کارگاره فیلم نامه نویسی مؤسسه آینده

ص: ۹

روشن، به آستان شدن نایل گشت و سرانجام در ارائه به فرهیختگان و هنرمندان متعهد به زیور طبع آراسته شد.

باشد تا همهٔ فرهیختگان و اهالی ذوق و هنر دینی بر ما منت نهاده، اشکالات این اثر را یاد آور شوند و با نقد منصفانهٔ خود، ما را در ادامه این راه یاری دهند.

عبدالله رضایی معاونت فرهنگی - هنری مؤسسه آینده روشن

ص: ۱۰

پیش گفتار

مطالعه و روش تحقیق در پژوهش های ادبی، معیارهای یک سانی ندارد. هرچه ادبیات از سایر هنر ها جداست، به همان اندازه زمینه های مطالعاتی و پژوهشی آن نیز متفاوت است. مطالعه ادبی، فعالیتی فرهنگی برای تدوین افکار و تحلیل رفتار انسان در جهان با معیار های ویژۀ خود است.

این پژوهش، با محور قرار دادن زندگی آدمی در دنیای کنونی که همراه با افزونی رنج و نیاز وی به شکوه، بزرگی، معنویت، عشق، زیبایی، امنیت و رفاه است، آن را مورد مطالعه قرار داده و با دقت، به تجزیه و تحلیل رفتار انسان در برابر پدیده های ظاهری و دلبستگی های درونی او می پردازد. این فرآیند، برخلاف سایر پژوهش های علمی که منحصر به تحلیل ها و تطبیق های نظری محض هستند، در پی اثبات نظریه ای است که نتایج آن بر نظریه های خاص ادبیات نمایشی منطبق بوده، دغدغه اصلی آن، ارائه پژوهشی کاربردی در عرصه ادبیات نمایشی است. تمایز

ص: ۱۱

این نوع پژوهش با سایر پژوهش های انجام گرفته در حوزه ادبیات نمایشی، همین وجه کاربردی بودن آن است.

آن چه مهم است، روشی است که در تحقیق به کار رفته، پایه و اساس این کار پژوهشی را تشکیل داده است. به همین دلیل، مقدار و کمیت مواد بررسی شده در این پژوهش نسبت به روش بررسی آنها از اهمیت کمتری برخوردار است.

مواد اصلی این پژوهش رویدادهای واقعی است. رویداد هایی داستانی برای کشف بخش های پنهان آن و جست وجو در لایه های مختلف از جمله، معناشناسی، ساختارشناسی و بررسی ظرفیت های داستانی آنها، وظیفه اصلی این پژوهش است. گاه حوزه پژوهش گسترده تر شده، شامل مباحثی چون مبانی انسان شناسی و هستی شناسی حاکم بر رویدادهای داستان و تحلیل عناصر سازنده شخصیت از جمله روان شناسی، جامعه شناسی و امثال آن می شود.

شخصیت علمی ولادیمیر پراپ بر پژوهش گران این عرصه پوشیده نیست. وی یکی از نخستین و مهم ترین گام ها را در بررسی قصه ها برداشته است. او در کتاب معروف خود، ریخت شناسی قصه پریان، به رده بندی قصه ها پرداخته و عناصر سازنده آنها را بررسی نموده است. نتیجه مطالعه او تأثیری مهم در عرصه ادبیات داشته است. مواد اصلی پژوهش او، قصه های عامیانه روسی است. وی متون قصه ها را برای مقاصد ساختارگرایانه خود تجزیه و تحلیل کرده و با به کار گرفتن فنون و تکنیک های زبان شناسی و مردم شناسی، و ساختار موجود در قصه ها و اسطوره های عامیانه، به کشف معنا و مفهوم آنها پرداخته است.

اساس قصه هایی را که پراپ مطالعه کرده، تخیل و ذهن ادبی نویسنده تشکیل می دهد و بهره ای اندک از واقعیت در آنها وجود دارد. گرچه مطالعات وی، به تحقیقاتی که از جنبه ساخت گرایی مواد داستانی فولکلور انجام گرفته خلاصه نمی شود، بلکه از ضرب المثل ها، معمّاها، خرافه ها، بازی ها، افسانه ها و اسطوره ها فراتر رفته و به تجزیه و تحلیل و توصیف قصه های عامیانه بر اساس اجزای سازنده آنها و روابط این سازه ها با یک دیگر و با کل قصه پرداخته است. باید در نظر داشت، شخصیتی که در یک داستان یا اسطوره با چهره ای تاریخی پدید می آید، با چهره ای که در زندگی واقعی وجود دارد متفاوت است. زمان و مکان قصه یا داستان تخیلی، زمان و مکان زندگی واقعی نیستند. حتی بخشی از زندگی شخصیت که به وسیله داستان سرا روایت می شود، بر اساس برخی قراردادهای هنری ساخته شده و حقیقت خارجی ندارد. از همین رو، تمام آثار هنری، آن هم از نوع ادبی، هر تمایزی داشته باشند، در قراردادهای ادبی با یک دیگر شریکند. مسائلی هم چون تحلیل زیبایی شناسانه، سبک شناسی و ترکیب و شیوه های بیان، گونه های اشتراکی هستند که ادبیات پیش روی ما می نهد. گرچه هر اثر ادبی ویژگی بخصوصی دارد، ولی با سایر آثار هنری در خواصی مشترک است. از این روست که می توان به تعمیم درباره آثار ادبی با روی کردی خاص، ویژه یک موضوع، یک دوره، یک نویسنده، یا ادبیات ملی و جهانی تحقیق نمود و به پژوهش پرداخت، چنان که پراپ وقت بسیاری مصروف آن داشته است.

بر خلاف پراپ، در این نوشتار گزاره هایی را مطالعه و بررسی کرده ایم که در زندگی واقعی آدمی ریشه دارند و از حوادث مهم تاریخ بشر به

شمار می آیند. هدف این پژوهش، کشاندن یک رویداد یا حادثه و جریان اجتماعی به وادی شبه تاریخ و ارائه آن در قالب شبه واقعیت نیست، تا نتیجه آن معرکه گیری، شبیه سازی همراه با نوعی تخیل بوده، صورت خیالی آن بدون هیچ نمونه نوعی و همانند خارجی باشد تا رویدادهای اجتماعی را از ارزش خود تهی ساخته، به گرفتار آمدن در تب سرگرمی سازی، تغییر گرایش در معناسازی و محتواسازی بینجامد؛ بلکه این پژوهش در پی ایجاد درنگ در روند شتاب زده و عادی شده حوادث و رویدادهای واقعی است تا شاید بدین روش در قوه خلّاقه درام نویسان و پژوهش گران عرصه ادبیات نمایشی تأثیر گذارد و ایشان را با الگوهای جدی و واقعی روبه رو سازد.

قصه های پریان که اساس مطالعه ادبی پراپ را تشکیل می دهند، از عناصر تعیین کننده زندگی آدمی تهی است و هرگز نمی توان از این نوع قصه ها و افسانه ها به واقعیات زندگی و روابط و شرایط حاکم بر زندگی روزمره پی برد.

کلود لوی - استراوس،(۱) مردم شناس بزرگ فرانسوی، مطالعهٔ ساخت گرایانهٔ قصه پریان به وسیله پراپ را به نقد کشیده و از ایرادهای جدی وی بر پراپ، قدرت تخیل و ناخودآگاه جمعی عوام در آفرینش افسانه ها و قصه های پریان است. لوی - استراوس در سال ۱۹۶۷، در نقد مطالعه پراپ کتابی منتشر کرده است. در بخشی از آن می نویسد:

پژوهش های ریخت شناسی را باید با تحقیقات تاریخی پیوند زد... متأسفانه چنین پژوهشی در کتاب ریخت شناسی قصه پریان موجود نیست. در واقع پراپ میان رویای صورت گرانه و

۱- Claude Lévi – Strauss.

وسواس توجیهات تاریخی درمانده است... به همین جهت معتقد است، تبیین تاریخی قصه پریان غیرممکن است.(۱)

شاید دلیل متهم شدن پراپ به صورت گرایی(۲) در اروپا بعد از انتشار کتاب ریخت شناسی، توجه نکردن او به بُعد تاریخی و واقعی بودن قصه ها بوده است. از این روی، در تجزیه و تحلیل قصه ها، بدون توجه به ریشه های تاریخی و فارغ از محتوا و درون مایه آنها، به بررسی ساختار و صورت قصه پرداخته است.

برخلاف نظریه صورت گرایانه پراپ، چشم پوشی از کنش واقعی انسان که سازنده بنیاد رویدادهای داستانی است و مواد اصلی پژوهش حاضر را تشکیل می دهد، مایه آسیب جدّی به ساختار حاکم بر آنها خواهد شد؛ زیرا ساختار نوعی تکامل درون مایه و محتوا بوده و از نهاد آن به دست می آید.

گرچه عده ای بر این باورند، صورت و شکل یک اثر، افزون بر آن که محمل معانی مختلف قرار می گیرد، صرف نظر از محتوا، دارای ویژگی هایی است که به تنهایی باعث لذت بصری و لذت مطالعه برای مخاطب می شود. شاید همین امر باعث جداسازی صورت از محتوا شده است.

زمان ضایع مکن

در علم صورت

مگر چندان که

در معنی بری راه

چو معنی یافتی

صورت رها کن

که این تخم است

و آنها سر به سر کاه(۳)

۱- ولادیمیر پراپ، ریشه های تاریخی قصه پریان، ترجمه: فریدون بدره ای، ص۱۰۹، تهران: انتشارات توس، چاپ اول، ۱۳۷۱ش.

۲- Formalism.

۳- سعدی، کلیات، ص ۱۰۷۰، مواعظ، ش۱۸۷.

داوری در مورد فرم از قلمرو زیبایی شناسی و ادراک حسی بیرون نمی رود و تحلیل آثار هنری را بر خود اثر هنری متمرکز می نماید و مجموعه عناصر سازنده، نسبت های میان آنها و هم آهنگی و نظام حاکم بر آن را بررسی می کند.

تحلیل استوار بر شکل در آثار فرمالیست روسی، مکتب تأثیرگذار در نیمه نخست سده بیستم در اروپا بوده است.(۱) اگر فرم جدای از محتوا دارای معنا و مفهوم باشد، چیزی جز ساختار درونی رویدادها و هم آهنگی موجود بین آنها نخواهد بود و این موجب درک معنای حقیقی اثر نخواهد شد. فهمیدن معنای واقعی یک اثر به معنای درک کل آن است. پس لازم است فرم و محتوا یک پارچه درک شود تا معنای واحدی از ساختار و محتوا به دست آید. معنا زمانی جلوه می کند که درک هم زمان درون مایه و صورت امکان پذیر باشد.

زان می نگرم به

چشم سر در صورت

زیرا که ز معنی

است اثر در صورت

این عالم صورت

است و ما در صوریم

معنی نتوان دید

مگر در صورت(۲)

شناخت عناصر شکلی رویدادهای واقعی، زمانی ممکن است که محتوای آنها واکاوی شده، قوانین و فرمول های تداعی کننده آن شناسایی شود و شرایط انسانی و روابط حاکم بر آنها کشف شود. در این صورت است که ساختار از درون می جوشد و از مرکز به سطح گرایش یافته و تکامل می یابد. این رابطهٔ مطلق شکل و محتوا به جاری شدن یکی در

۱- بابک احمدی، حقیقت و زیبایی، ص۳۰۴، تهران: نشر مرکز، چاپ دوازدهم، ۱۳۸۵ش.

۲- اوحدالدین کرمانی، دیوان رباعیات، ص۲۳۴.

دیگری می انجامد و همین پیوند باعث شده تا هگل در کتاب علم منطق اذعان کند: «تنها آثاری به واقع هنری اند که محتوا و شکل آنها کاملاً یک سان است».(۱)

روش پژوهش و مراحل تحقیق

پژوهش مفید برای کشف حقیقت و درک مکتب های علمی، در گرو پیمودن مسیرهای معتبر، با رعایت معیارهای پذیرفته شده نظام های تحقیقاتی است. پیش رفت های علمی جوامع در طی دوران های مختلف، نتیجه پژوهش و تحقیق بوده است؛ چراکه با پژوهش و تحقیق می توان به تولید و غنای اندیشه دست یافت و از مصرف اندیشه دیگران بی نیاز شد. هدف از این پژوهش مثل هر پژوهش دیگری دو امر اساسی است:

الف) دست یابی به تجربیات و اندیشه های علمی گذشتگان و آگاهی از نتیجه تحقیقات مشابه.

ب) نوآوری و توسعه دانش از طریق، پژوهش و واکاوی برابر با روش های جدید نظام های تحقیقاتی.

این تحقیق به عنوان تلاشی منظم، بر پایه سه عنصر اساسی نظریه، روش شناسی و تطبیق استوار است. همان طور که گذشت، ماده اصلی این پژوهش را رویدادهای واقعی واجد عناصر داستانی تشکیل می دهد. بخش عمده رویدادهای داستانی که موضوع پژوهش شامل آنها بوده است، در منابع مختلف بررسی و از بین آنها صد نمونه گزینش شده و خلاصه داستانی آنها برای تحلیل و بررسی ضبط شده است.

۱- سوندی پیتر، تئوری درام مدرن، ترجمه: حمیرا نونهالی، ص۱۶، تهران: نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۸۴ش.

تأکیـد بر گونه های سازنـدۀ یک رویـداد واقعی، نوعی روی کرد تازه به ساختار درام و تعیین کننده نوع کنش انسان و نگرش وی به جهان است.

موقعیت هـای گزینش شـده و رویـدادهای واقعی که در این پژوهش مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته انـد، دارای ویژگی هایی هسـتند که شاید در نگاه نخست خارج از دایره درام و چه بسا از حوزه ادبیات به نظر آید و آن، نبود هنر و ناآگاهی از جایگاه آن در تحقق رویـدادهای مـذکور است؛ زیرا آن چه به واقعیت ها مفهوم شـیء هنری اعطا کرده و به آن قـدرت تجسم زیبایی شناختی می بخشد، تخیل و هنر است. این ویژگی مانع هر نوع تحلیل ادبی بوده، بیشتر به تاریخ و نقل رویدادها نزدیک شده و دارای سلوکی غیرهنری است.

در پاسخ به اشـکال فوق می توان گفت پژوهش حاضر با اشراف بر قواعد، اصول و ویژگی های مکاتب ادبی صورت گرفته و هرگز در پی نـبرد بـا مکتـب رمانتیـک یـا حرکـت برخلاـف جریـان هنر برای هنر نبـوده اسـت؛ زیرا تقـویت کننـده رئـالیسم و ناتورالیسم ادبی هم نیست. تأیید تاریخ و اثبات حقیقت یا نبودن آن در ادبیات از دایره این پژوهش خارج است.

گرچه ادبیات رئالیستی به کشف و ارائه آن چه انسان معاصر هست و نیاز دارد می پردازد و جهانی را تشریح می کند که دیده می شود و از خیـال بـافی و تخیـل افسارگسـیخته رمـانستیم هـا به دور است، امـا بـاز پناه بردن به آن و توصـیه به رعایت قواعد پیشـنهاد شده از سوی این مکتب ادبی دردی را درمان نمی کند. این پژوهش همان گونه که بر مبنای هیچ یک از مکتب های ادبی استوار نیست، در پی ایجاد مکتب جدید ادبی، متفاوت با سایر مکتب های ادبی هم نیست؛ زیرا با وجود این که با

رئالیسم هم خوانی بیشتری دارد، به عنوان پژوهشی بنیادین، بر تمام مکتب های ادبی مقدم است.

روابط میان انسانی که ماده اولیه و کنش اصلی موقعیت های گزینش شده را تشکیل می دهد، شکلی از رویدادهای واقعی بر پایه روابط اجتماعی، گفت وگو و ارتباط انسان با انسان کامل است. تمام این رویدادها، همراه با مکمل های درون شخصی و برون شخصی، دارای اقتضای پیوندهای انسان، نیازهای اجتماعی، مادی و معنوی نوع بشر در آخرالزمان است.

ص: ۱۹

از واقعیت تا آفرینش

لازمه آفرینش ادبی، تمسک به فرآیندهای ذهنی و دست یازیدن به نیروی خیال است. خیال، استعدادی است که به نویسنده کمک می کند تا اندیشه خود را با زبان و بیانی جذاب و قانع کننده ارائه دهد. نقطهٔ آغاز هر کار هنری تخیل است. از طریق آن تصویرهای دلپذیر و جلوه هایی دل نشین خلق می شوند.

فرانتیس بیکن، تخیل را امری الهی می داند و وسیله ای برای از میان بردن گسست و فاصله ای که پس از هبوط انسان، بین آسمان و زمین و بین بهشت و جهان طبیعت پدید آمده است. وی در کتاب پیش رفت دانش می نگارد:

همواره این فکر وجود داشته که شعر به نوعی در الوهیت مشارکت دارد؛ زیرا جلوه ها و نمودهای اشیا و پدیده را مطابق با آرزوها و شور و اشتیاق ذهن عرضه می کند و بدین سان موجب ارتقا و تعالی ذهن می شود. حال آن که خرد، ذهن را

وادار می کند تا در برابر ماهیت و طبیعت اشیا تسلیم شود و فروتنی پیشه کند.(۱)

این نوع برداشت از نقش تخیل، حاکی از دیدگاه نو افلاطونی نویسنده است و تحولی در نظریه ادبی محسوب نمی شود؛ زیرا سقراط و افلاطون، اولین کسانی هستند که منشأ اثر خلاقه را نوعی الهه یا قدرت آسمانی می دانستند:

زیباترین بحثی که افلاطون در مورد الهام و آفرینش هنری انجام داده، در مکالمه ایون جای دارد. در این مکالمه سقراط می گوید: «شاعران به نیروی الهام در حالت جذبه و از خود بی خبری با خداوند شعر ارتباط می یابند، و بسان حلقه ای از زنجیری آهنین که با سنگ مغناطیس برخورد می کند، از نیروی آن برخوردار می شوند».(۲)

یونانیان پیش از افلاطون نیز به الهام شاعرانه باور داشتند و از الهگانی به نام «موز»(۳) یاد می کردند که دختران خاطره بودند و سبب پیدایی الهام

ص: ۲۲

۱- آر. آل. برت، تخیل، ترجمه: مسعود جعفری، ص۹، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۸۲ش.

۲- بابک احمدی، حقیقت و زیبایی، ص۵۸.

۳- Heavenly Muse؛ «موزها» در میتولوژی یونان، پریان نُه گانه ای بودند که در خدمت «آپولون» خدای موسیقی و هنر در کوه «پارناس» یونان می زیستند. این نُه پری، که آنها را گاه دختران خدایان و گاه زادگان آسمان و زمین، یعنی خواهران کوچک خدای خدایان می دانستند، الهام بخش شعرا و هنروران و دانشمندان بودند و اینان زمانی می توانستند آثار هنری و علمی خویش را بیافرینند، که پری مربوط به فنّشان به دیدارشان آمده و در کنارشان نشسته باشد. هریک از پریان نُه گانه بر یکی از نُه رشته هنر، شعر حماسی، تراژدی، کمدی، شعر غنایی، اشعار هوس انگیز، تاریخ، موسیقی، رقص و اخترشناسی، نظارت و سرپرستی داشت... غالب شعرای بزرگ حماسه سرا برای سرودن شاه کارهای خود از این پریان کمک طلبیده اند. هومر و ویرژیل بارها بدیشان متوسل شده اند و دانته در هر سه قسمت کمدی الهی خویش دست به دامان آنها زده است. (جان میلتون، بهشت گمشده، ترجمه: شجاع الدین صفا، کتاب اول، پی نوشت، انتشارات نشر سخن، چاپ سوم، ۱۳۸۲ش)

شاعرانه و هنری می شدند. به نام همین «موز» است که ایلیاد آغاز می شود. هومر از این الهگان می خواهد به او یاری دهند که سرود خشم آشیل را بسراید.(۱) چنان که جان میلتون،(۲) شاعر نابینای انگلیسی هنگام سرودن بهشت گمشده(۳) از پری الهام بخش استمداد می طلبد و اظهار می دارد:

ای پری الهام بخش آسمانی! در وصف نخستین نافرمانی آدمی و میوه شجره ممنوعه که طعم کشنده اش مرگ را به جهان آورد... نغمه ساز کن، نغمه ساز کن... .

همان گونه که هومر در آغاز دو حماسه بزرگ خود، از الهه آسمانی شعر مدد می جوید، میلتون نیز برای سرودن بهشت گمشده، به پری الهام بخش متوسل می شود. وی در آغاز کتاب نهم بهشت گمشده تصریح می دارد:

بانویی آسمانی که حامی و مشوق من است، بی هیچ منتی، دیدارهای شبانه خود را به من ارزانی می دارد و در رویاهایم بسی چیزها را به من تلقین می کند یا به آسانی شعرهایی غیرمنتظره و از پیش نیندیشیده را به من الهام می بخشد.(۴)

از دیدگاه کانت نیز تخیل جمال شناسانه ای که در قلمرو هنر جای می گیرد، مولّد بوده و از قوانین حاکم بر فهم، آزاد و رهاست؛ زیرا مقید به جهان تجربه حسی نیست، بلکه عاملی است که در اختیار عقل قرار

۱- حقیقت و زیبایی، ص۵۹.

۲- John Milton.

۳- بهشت گمشده یکی از شاه کارهای مسلّم ادبیات انگلیس است که در وصف عصیان شیطان و سقوط او و اغوای آدم به دست شیطان و طرد آدم از بهشت سروده شده است.

۴- تخیل، ص۲۷.

می گیرد و عقـل نیز صورت هـای معقول(۱) را به شـکلی متنـاسب در گنجینه ذهن جای می دهـد و البته این فرآینـد با اتکا به اصولی مافوق معرفت حسی و تحقیق پذیری تجربی صورت می گیرد.(۲)

بر پایه این نگرش، تخیل ویژگی مفهومی ندارد و فراتر از فهم، در قالب صور معقول، اندیشه های تازه تر و دورتر را در اختیار عقل قرار می دهد.

بر اساس نظریات یاد شـده، تخیل بر حقیقت و حتی شـناخت مقدم بوده و تجربه و مشاهده در فرآیند آفرینش خلاقه جایگاهی ندارد. بدین سان، تخیل دست آوردی ذهنی است که آفرینش ادبی در پرتو آن رخ نمایان می کند.

تـدوین بوطیقای رویاپرداز، بر پایه نظریات اندیشه ورانی چون افلاطون، کانت و دیگران، تنها به چشم پوشـی از حقایق ممکن است. تخیل گرچه شاعر را به شـیدایی و شهود شاعرانه می رساند، اما او را در معرض تهمت قرار می دهد، به نحوی که ملقب به دروغ گو شـده است. خیال پردازی هنگام آفرینش اثر هنری، تنها نیروی شـکل دادن به تصاویر ذهنی و صور معقول نیست، تـا اثر ادبی تنهـا محصول آفرینش ناب تخیل قلمـداد شود، بلکه تخیل فراتر از نیروی شـکل دهی، خواه ناخواه از واقعیت گـذر خواهد نمود؛ زیرا تخیل از تصاویری برآمده که در ذهن شاعر از راه تجربه و حس انباشته شده است.

تامس هابز(۳) فیلسوف تجربی مسـلک، بر همین پایه، اعتقاد داشت که شـناخت و معرفت ما از تجربه حسـی به دست می آید. وی در فصل اول مشهورترین اثر خود، لویاتان (۱۶۵۱) به صراحت اعلام می دارد: «... هیچ

۱- Idea.

۲- تخیل، ص۶۸.

۳- Hobbes, T.

مفهومی در ذهن انسان وجود نـدارد که در آغاز، به طور کامل یا جزئی، از راه اندام های حسـی حاصل نشده باشد». هم چنین در اثر دیگر خود، پاسخ به داونانت (۱۶۵۰)، این شیوه برداشت از تخیل شاعرانه را چنین بیان می دارد:

زمان و آموزش باعث به وجود آمـدن تجربه می شود؛ تجربه حافظه را به وجود می آورد؛ حافظه سـنجش و خیال را ایجاد می کنـد؛ سـنجش قوت و اسـتحکام و ساختار را پدیـد می آورد؛ و خیال آرایه های شـعر را. بنابراین، قـدما که حافظه را مادر الهه های هنر قلمـداد کرده انـد، به راه خطا نرفته انـد؛ زیرا حافظه جهان است؛ جهانی که در آن سـنجش، این خواهر سـخت گیر و بـدون گذشت، خود را درگیر بازبینی دقیق و توأم با جدّیت تمام اجزای طبیعت می کند و از طریق ادبیات به ثبت نظم و نظام، علل و اسباب، کاربردها و کارکردها، تفاوت ها و شباهت های این اجزا می پردازد. با اتکا به همین نیروست که خیال، آن گاه که اثر هنری باید تحقق پذیرد و به وجود آید، مواد شکل دهندهٔ اثر را در دسترس خود و آمادهٔ استفاده در اختیار دارد.(۱)

تحلیل روان شـناختی هابز، باعث دگرگونی شـگرف در نظریه ادبی شده، به ادبیات اصالت بخشـیده، آن را به حقیقت نزدیک تر نموده است. این تجزیه و تحلیل تحسـین برانگیز، تخیل افسارگسـیخته را مهار نموده، به ساحل حقیقت کشانـده و از مشـرب های عینی سیراب نموده است. وی در لویاتان تصریح می کند:

تخیل و حافظه یکی هستند، اما در موقعیت های مختلف و به ملاحظات گوناگون نام های متفاوتی دارند.(۲)

۱- تخیل، ص ۱۰.

۲- تخیل، ص۱۵.

وی معتقـد است، شاعر هنگام آفرینش ادبی، تصاویر و انگاره های ذخیره شده در حافظه را مرور می کند و در گنجینه تصاویر کنکاش و جست وجو کرده، انگاره ای را برگزیده، در غایتی هنری با الگو و طرحی تازه و دل پذیر سامان دهی می کند.

جان درایدان (۱۶۳۱ - ۱۷۰۰) نظریه پرداز ادبی، در باب آفرینش ادبی، تحلیل هابز را پذیرفته و آن را رواج داده است. وی در مقدمه سال شگفتی ها می نویسد:

استعداد تخیل در نویسنده... مانند سگ چالاک و تیزهوش جست وجو و خیز می کند و در سرتاسر مزرعه حافظه پرسه می زند تا صیدی را که درصدد شکار آن است، پیدا کند.(۱)

آن چه روشن است، از نگاه نظریه پردازان ادبیات، تخیل، اصل جدایی ناپذیر آفرینش ادبی است و فرآیند جان بخشی و خلق اثر هنری، تنها در پرتو تخیل ناب امکان پذیر است. پژوهش حاضر، منکر این واقعیت نیست، بلکه درصدد اثبات این امر است که اگر قرار است در حوزه معارف دینی آن هم با روی کرد مهدوی، درامی جهانی، فرازمانی، با نسخه ای انسانی خلق شود، ناگزیر باید بین تخیل و واقعیت پیوند ایجاد نمود و انگاره های کنش واقعی انسان در مواجهه با این فرهنگ و آموزه های مهدوی در عصر حاضر را بازخوانی کرد.

تنها دلیل انتخاب ماده اصلی پژوهش (گزاره های داستان) از میان رویدادهای واقعی، پی بردن به عناصر تشکیل دهنده شبه داستان های دربر گیرنده تمام عوامل زبانی است که محتوا را بیان می کند و حوادثی را در

۱- تخیل، ص۱۵.

خود جای داده که عین محتواست؛ هرچند صورت بندی آن در قلمرو شکل و فرم نیز می گنجد.

گفتنی است این نوشتار در پی آن نیست که ساختار روایی رویدادهای واقعی را چنان چه رخ داده اند، کشف کند و روند روی دادن آنها را فعل به فعل برابر با واقع بررسی کرده و الگوی روایی آن را پیشنهاد دهد؛ زیرا این وظیفه بر عهده مورخ نهاده شده است. گرچه تاریخ و زندگی نامه با روی کردی واقع گرایانه، واقعیت های اجتماعی و روابط موجود در آن را در قالب واژگان می ریزد و متنی غیر ادبی از فرهنگ ارائه می دهد، اما منشأ روایت تاریخی و داستانی کاملاً از هم جداست.

تاریخ نگار بدون هیچ تغییری مجموعه های زمانی که از موقعیت های مختلف اشباع شده را با توالی زمانی، دارای آغاز و پایان روایت می کند و گاه ممکن است دوره ای را ترسیم کند که تنها سندهای اندکی از آن در دست دارد و همان مدارک اندک مبنای روایت او قرار گیرد.(۱)

ارسطو تفاوت میان تاریخ نگار و شاعر را چنین بازگو می کند:

کار شاعر آن نیست که امور را آن چنان که روی داده است، به درستی نقل کند. بلکه کار او این است که امور را به آن نهج که ممکن است اتفاق افتاده باشد روایت نماید و البته امور، بعضی به حسب احتمال ممکن هستند و بعضی دیگر به حسب ضرورت. تفاوت بین مورخ و شاعر در این نیست که یکی روایت خود را در قالب شعر درآورده و دیگری در قالب نثر... تفاوت آن دو در این است که یکی از آنها سخن از آن گونه حوادث می گوید که در واقع روی داده و آن دگر سخنش در باب وقایعی است که ممکن است روی دهد.(۲)

۱- والاس مارتین، نظریه های روایت، ترجمه: محمد شهبا، ص۴۹، تهران: نشر هرمس، ۱۳۸۲ش.

۲- عبدالحسین زرین کوب، ارسطو و فن شعر، ص۱۲۸، تهران: امیرکبیر، چاپ پنجم، ۱۳۸۵ش.

تأکیـد این نوشـتار بر گونه های سازنـده رویدادهای واقعی و تجزیه و تحلیل آنها، به منظور نتیجه گیری بن مایه هایی است که در قالب عناصـر تشکیل دهنده موقعیت های واقعی با مضمون های مهدوی، پیاپی به وقوع پیوسته اند. رسیدن به بن مایه ها که برآمده از بنیادهای فکری هسـتند و در تحقق بسـیاری از رویدادهای اجتماعی و فرهنگی نقش تعیین کننده دارند، راهی اسـت برای درک ساختار یگانه ای که ممکن است برای خلق درام با موضوع یادشده انتخاب شود.

همـان گونه که ولادیمیر پراپ در کتاب ریخت شناسـی قصه های پریان، روش فرمالیستی خود را برای دست یابی به همین بن مـایه هـا در قصه هـای پریان روسـی به کار بسـته است، جوزف کمپل نیز در مطالعات اسـطوره شناسـی خود، با الگوپـذیری از کارل گوستاو یونگ،(۱) بن مایه ها را به عنوان کهن الگوها معرفی می کنـد.(۲) وی کهن الگوها را موجودات زنده ای بسان اعضای بدن که در تاروپود هر انسانی تنیده اند، قلمداد می کند. جهان شمولی این الگوها امکان تجربه مشترک داستان گویی را فراهم می کند.(۳) بر پایه نظریه جوزف کمپل، این کهن الگوها عناصـری هستند که در فیلم های هالیود، از جنگ ستارگان گرفته تا قطب نمای طلایی، بارها و بارها تکرار می شوند.

یونگ در تحلیل رویاها، بن مایه های نمونه وار را مطرح کرده که هم در رویاها و هم در اساطیر تکرار می شونـد. وی بن مایه های اساطیری یا

۱- Carl Gustave Jung.

۲- جوزف کمپل، قدرت اسطوره، ترجمه: عباس مخبر، ص۷۵ و ۸۵، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷ش.

۳- کریستوفر وولگر، ساختار اسطوره ای در فیلم نامه، ترجمه: عباس اکبری، ص۳۸، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۶ش.

واحدهای اسطوره شناختی را «کهن الگو»(۱) می نامد. به عقیده وی، تجربیات باستانی موجود در ناخودآگاه جمعی به وسیله کهن الگوها جلوه گر می شوند. یونگ این تجارب و معلوماتی که از نیاکان به ارث رسیده و ناخودآگاه جمعی ما از آنها تشکیل یافته را مفاهیمی می داند که در همه افراد بشر یک سانند و علت آن، یک سانی ساختمان مغز نژادهای مختلف انسان ها و برآمده از تحول مشترک آنان است. این تجارب یا جهانی بینی ها، مفاهیمی هستند که هر فرد زنده ای در هر زمان و در هر نقطه ای از عالم خواهد داشت. از نگاه یونگ، الگوهای کهن بی شمار بوده از آن میان، قهرمان، پیر فرزانه، مادر، کودک، خدا، شیطان، مرگ، زندگی پس از مرگ، قدرت و... هستند. یونگ به طور منظم چند کهن الگو را به عنوان الگوهای اصلی که بر روان آدمی تأثیر می گذارند معرفی می کند: پرسونا، آنیما و آنیموس، سایه و خود.(۲)

نظریه یونگ به طور ضمنی دربر دارنده این حقیقت است که ناخودآگاه ذهن آدمی، از طریق حس و تجربه به وجود می آید. خواه ناخودآگاه فردی باشد، چنان که فروید به آن معتقد بوده است و آن را مجموعه ای از تجارب زخمی سرکوب شده در دوران زندگی فرد می داند که زمانی به صورت کیفیتی خودآگاه بوده و به دلایلی واپس زده شده، یا فراموش گشته و یا کیفیتی بوده که در آغاز ظهور، بسیار ضعیف بود و نتوانسته بر روان شخص تأثیر بگذارد و به عقده تبدیل شده است و

۱- Archctypes. نک: کارل گوستاو یونگ، انسان و سمبول هایش، ترجمه: ابوطالب صارمی، ص۹۹، تهران: انتشارات امیرکبیر، [بی تا].

۲- نک: علی اکبر سیاسی، نظریه های شخصیت، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، چاپ یازدهم، ۱۳۸۶ش.

خـواه، ناخودآگـاه جمعی باشـد که یونـگ آن را تجربه زیست شـناختی بشـر می دانـد؛ زیرا ناخودآگـاه جمعی، گنجینه ای از مشهودات حسی و مدرکاتی هستند که ذهن نیاکان را عارض گردیده و در نسل های متوالی تکرار شده و به تجربه پیوسته اند.

از مجموع دیـدگاه هایی که به آنها اشاره شـد، چنین به دست می آید که فصل مشترک نگرش های ادبی همراه با تحلیل های متفـاوت، همانـا توجه جـدی به دلالـت های حقیقت است؛ گرچه غلتیـدن حقیقت به آداب زیبایی شـناختی، خصوصـیت ذاتی آفرینش ادبی است و چنین نمودی در ساحت هنری انکارناپذیر است. این جسـتار در پی دسـته بندی نظریات گوناگون ادبی و گـاه متنـاقض، نیست؛ بلکه بـا تجزیه و تحلیـل رویـدادهای واقعی، بن مایه های تکرارشونـده را کشف نموده، شالوده ای را پی ریزی کنـد و امکـان آن را فراهم نمایـد که عناصـر ساختاری مشترک در رویـدادها را با بوطیقای رویاپرداز در هم آمیزد و در بستر تحول شکل ها، ساختار یگانه ای را ارائه دهد تا بتوان در خلق وضعیت های گوناگون نمایشی، از آن الگوبرداری کرد.

ص: ۳۰

نسخه جهانی و فرازمانی

درام به عنوان کامل ترین نوع آفرینش هنر و زیبایی، بازتاب کردار آدمی و ترسیمی از سرنوشت او و در یک کلام، تقلید از حقیقت است. امروزه توجه به درام به عنوان یکی از بزرگ ترین ابزارهای انتقال اندیشه، هم نزد نظریه پردازان این عرصه و هم نزد توده مردم که در شش قاره با اشتهایی سیری ناپذیر مخاطبان اصلی این رسانه قلمداد می شوند، بسیار جدی است. شاید کانون این توجه جهانی به درام، قدرت فائقه هنر در انتقال فرهنگ و بازشناسی میراث مشترک انسان باشد.

مارتین اسلین(۱) نظریه پرداز رسانه های نمایشی در این باره چنین می نویسد:

در این زمانه، شاهد افزایش انفجارآمیز استفاده از درام در رسانه های گروهی تصویری و الکترونیک هستیم. پیش از این، درام صحنه ای یعنی تئاتر زنده، تنها روش ارائه نمایش دراماتیک بود، ولی امروزه نمایش دراماتیک به شیوه هایی متعدد

۱- Martin Esslin.

در دست رس تماشاگران قرار می گیرد؛ سینما، تلویزیون، نوار ویدیویی، رادیو و نوار کاست. در نتیجه، در مقایسه با گذشته، نه تنها تعداد تماشاگران درام با ارقام نجومی افزایش یافته، بلکه شمار نمایش های دراماتیک نیز به همین نسبت فزونی پیدا کرده است. اهمیت درام در زندگی و فرهنگ، امروز بسیار افزایش یافته است. پیش از این، درام در زندگی توده های انبوه مردم این قدر نفوذ و تسلط نداشت. دیگر آن دوران گذشته است که تماشای یک نمایش دراماتیک فقط در جشن ها و عیدها یا در جمع برگزیدگان اجتماعی در دربارها یا طبقات ممتاز شهرهای بزرگ میسّر بود. درام به یکی از ابزارهای عمدهٔ انتقال اندیشه و مهم تر از آن، انتقال حالت های گوناگون رفتار انسان در تمدن امروز تبدیل شده است. درام برخی از الگوهای عمدهٔ نقش پذیری اجتماعی را پی ریزی می کند که افراد جامعه بر پایهٔ آنها هویت و آرمان هایشان را شکل می دهند. درام الگوهای رفتار اجتماعی را بنا می نهد، ارزش ها و خواست ها را شکل می دهد و جزو تخیل جمعی مردم درآمده است.(۱)

آن چه مسلم است، درام دارای قدرت تأثیرگذاری فراوان بر خرد و شعور جمعی بوده و جغرافیای نفوذ آن به بزرگی حضور انسان است. درام آینه تمام نمای کاوش انسان در هستی و ترسیم کننده تلاش وی برای رسیدن به مقام والای انسانی است. با وجود تمایزهای فرهنگی و اعتقادی حاکم بر جوامع انسانی، درام راهی است برای مکاشفه جمعی بشر و منظری است که در آن عوامل سعادت و شقاوت انسان به شیوه ای لطیف، دل پذیر و تأثیرگذار تجلی می یابد.

۱- مارتین اسلین، دنیای درام، ترجمه: محمد شهبا، ص۵ تهران: انتشارات هرمس، چاپ دوم، ۱۳۸۲ش.

رمز مانـدگاری این نوع از هنر، همانـا علت پیـدایی و سـرآغاز رخـداد آن است. ارسـطو هنر را به یک علت وجودی که غریزه تقلیـد در انسان باشد وابسـته دانسـته و عوامل دیگری چون خودنمایی، محرکات فطری و لذت جویی را تابع آن یا از لوازم آن می داند.(۱) نظریه پردازان ادبی در طول تاریـخ درام، به تـدوین بوطیقـا و سازوکـار درام پرداخته انـد و این ممارست تحسـین برانگیز قـدمتی به طول عمر تمـدن بشـر دارد. ابداع اسـلوب و سـبک های تازه با اقتداری جادویی برای درام و بازنمایی کردار آدمی از خلاـل منظری جـذاب و دل کش، گرچه زیربنـای تئوریـک دنیای درام را اسـتوارتر ساخته، اما در اقناع حس حقیقت جویی مخاطب خود ناکام بوده است. شاید دلیل این ناکامی توجه بیش از حد به صورت و فنون روایت شناختی و غفلت از بن مـایه هـای انسـانی و جهـانی است. غلیـان بی اختیـار احسـاس در آفرینش موقعیت های نمایشـی و ایجاد هیجان و شور در پرتو فـانوس خیـال، بـدون توجه به حقیقت و نیـاز مشترک آدمی، بـاعث بروز فـاجعه ادبی و بلکه به گفته میرچـا الیـاده(۲) اسطوره شناس رومانیایی، بازگشت به هیولای بی شـکل و هاویه(۳) در دنیای درام شده است.(۴) این نیز ره آورد فردیت مدرن اسـت که اینـک موضـوع انـواع هنر قرار گرفته است. این افسـون زدگی، شـرایطی را فراهم آورده که افق آینـده در هـاله ای از توهم فروغلتد و در عصر مدرن، دنیایی خیالی و جادویی دور از دسترس انسان برای وی ترسیم شود.

۱- ارسطو و فن شعر، ص۱۱۷، باب ۴، فن شعر.

۲- Eliade. Mircea.

۳- Massa Consusa.

۴- میرچا الیاده، چشم اندازهای اسطوره، ترجمه: جلال ستاری، ص ۸۰، تهران: انتشارات توس، چاپ دوم، ۱۳۸۶ش.

درام از واقعیت نمی گریزد و آن را وا نمی نهد، بلکه ما را در جست وجوی واقعیت رهنمون می شود. به همین دلیل زبان دراماتیک تا حد ممکن از زبان شاعرانه دست می کشد تا باز هم به واقعیت نزدیک تر شود. بهره کشی از صورت و شکل و پای بندی به مقتضیات ساخت دراماتیک، سبب قربانی شدن ماده در برابر شکوه و اقتدار صورت شده و درون مایه را به کرنش و خاکساری در آستان فرم واداشته است، تا آن جا که بحران موجود در زندگی واقعی انسان را تحریف نموده و آرمان بشر را تغییر داده است. این روی کرد غلط، نوعی دوگانگی، سردرگمی و توهم را برای مخاطب درام به ارمغان آورده است.

تأمل و بازاندیشی در مورد درام و آرایه ها و صناعات مربوط به دنیای آن و از نو به ضابطه درآوردن فنون آفرینش ادبی، چشم اندازی تازه به دست نمی دهد، چنان که نور تروپ فرای تصریح می کند:

ممکن است در آینده نمایش نامه نویسانی به وجود آیند که آثاری به خوبی، ولی متفاوت با لیرشاه بیافرینند، ولی هنر درام به طور کلی هرگز از کمال لیرشاه پا فراتر نخواهد گذاشت. در زمینه این نوع ادبی، لیرشاه الگوست و هم چنین اودیپ شهریار که در هزار سال قبل از آن نوشته شده است و هر دو تا زمانی که نژاد بشر دوام آورد، الگوهایی برای نمایش نامه نویسی برجا خواهند ماند.(۱)

بنابراین، توجه به بن مایه های جهانی در حوزه شعور جمعی و آگاهی نوعی، چنان که موجب مداخله و مشارکت نوع بشر شود، در فرآیند آفرینش ادبی ضروری است؛ زیرا تکامل درام در گرو

ص: ۳۴

۱- نورتروپ فرای، تخیل فرهیخته، ترجمه: سعید ارباب شیرانی، ص۱۰، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، چاپ دوم، ۱۳۷۲ش.

شناخت حقایق هستی است. واقعی بودن جهان درام همراه با هنری بودن آن، بازتاب زندگی و تکاپوی آدمی، در جهان واقع یا جهانی که می تواند وجود داشته باشد است. درون مایه ها از طریق قالب ریزی «روایی درونی» به جاری شدن شکل کمک می کنند. نوآوری بدون لحاظ حقیقت، دست خوش فردیت و ابهام شده، با نیاز نوعی بیگانه و گاه در تضاد خواهد بود. این واقعیتی است که نورتروپ فرای به آن اذعان دارد:

بشر همیشه میل به پرواز داشته است. هزاران سال پیش مجسمه ای از گاوان بال دار ساخته است. درباره مردمی به داستان سرایی پرداخته که با بال های مصنوعی آن قدر به بالا صعود می کرده اند که حرارت خورشید بال ها را آب می کرده است. در «شاکونتالا»، نمایش نامه ای هندی متعلق به ۱۵۰۰ سال قبل، خدایی وجود دارد که در گردونه ای به این سو و آن سو پرواز می کند. چنین وسیله ای برای خوانندهٔ امروز یادآور هواپیمای اختصاصی است. این که نویسنده دارای چنین قدرت تخیلی بوده به خودی خود جالب است، ولی آیا امروزه که هواپیمای اختصاصی وجود دارد به این قبیل داستان ها نیازی هست؟(۱)

پیداست این گونه داستان ها با شیوه تخیلی خود از مصالحی کاملاً انتزاعی تشکیل یافته اند و برآمده از تخیل نویسنده، بدون توجه به ظرفیت های انسانی و جهان پیش روست؛ به همین دلیل در روند تاریخ فرسوده گشته، از کارایی می افتد. گرچه تنها هنرمند است که جهان برنجین را پشت سر می گذارد و جهانی زرین می آفریند

۱- تخیل، ص۱۲.

و به گفته سرفیلپ سیدنی،(۱) هرگز در مقام تصدیق برنمی آید و نسبت به صدق و کذب آن چه توصیف می کند یا می آفریند مسئولیتی را متوجه خود نمی داند، ولی جاودانه شدن یک اثر، تام به مضامین کمال یافته ای بستگی دارد که از مشرب های فکری اصیل، جهان بینی توحید و نگرش خردورز هنرمند نسبت به هستی سیراب شود؛ زیرا این مضامین از ناخودآگاه جمعی انتزاع شده باشد یا از طریق حس و تجربه، آن چه مهم است، توسعه اندیشه به وسعت انسان، هستی و نیاز اوست. در این صورت است که اثر پدید آمده به زمانی دون زمان اختصاص نخواهد داشت. تنها شکل های ادبی، ادبیات را تشکیل نمی دهند، بلکه ماهیت آن به مفاهیم شایسته ای بستگی دارد که در خدمت دل آگاهی، کمال جویی و فضیلت انسان بوده، برای نسل به نسل آدمی تازه و تکرارشدنی باشد و به نوعی دغدغه انسانی او را پاسخ گو شود، احساسات و عواطفش را برانگیزاند و باعث انبعاث، پویایی و حرکت وی گردد. از این روست که «ویرژیل»(۲) با مکاشفه ای ادبی، نه تنها نیاز حقیقی انسان عصر خویش، بلکه نیاز بشریت را شناسایی کرده، چهل سال پیش از تولد مسیح،

در شعر زیبا و مشهور خود «اشعار روستایی» آرزوی عصر جدید و برقراری صلح و شادمانی در پرتو ظهور مردی بزرگ را نوید می دهد. مردی که با تولد معجزه آسای خود رویای مردم سراسر مدیترانه را به واقعیت تبدیل می کند.(۳)

۱- Sidney، شاعر، نظریه پرداز ادبی و سیاست مدار انگلیسی (۱۵۵۴ - ۱۵۸۶).

۲- Virgil، شاعر حماسه سرای رومی (۱۹ - ۷۰ق. م).

۳- گیلبرت هایت، ادبیات و سنت های کلاسیک، ترجمه: محمد کاسبی، مقدمه، تهران: انتشارات آگه، چاپ اول، ۱۳۷۶ش.

ویرژیل تنها با تشبث به تخیل، به چنین مکاشفه ای دست نیافته است. وی با تکیه بر مفروضات اعتقادی و توجه به ذات انسان و مطالباتش چنین اثری را خلق کرده، در حالی که از معیارهای ادبی طفره نمی رود. آری، این رمز تأثیرگذاری مضامین حقیقی و متعالی بر فرآیند تخیل است.

نورتروپ فرای این تأثیرپذیری قریحه را امری ناگزیر می داند:

انسان برخلاف زندگی بی واسطه یا عریان حیوانات در طبیعت، در جهان اساطیری زندگی می کند و چنین جهانی مجموعه ای از مفروضات و اعتقاداتی است که از تیمارهای وجودی انسان تکامل یافته است. بسیاری از این مفروضات و اعتقادات هم ناخودآگاه است؛ یعنی این که تخیّل، عناصری از این مجموعه را به وقت ظهور در هنر یا ادبیات ممکن است بازشناسد، ولی آگاهانه درنیابد آن چه بازشناخته ایم چیست. در عمل آن چه از این مجموعه می بینیم، میراث فرهنگ و شکل گرفته از شرایط جامعه است. ذیل این میراث فرهنگی لابد میراث مشترک قرار دارد وگرنه صور فرهنگ و تخیل بیرون از حوزه سنت های ما به فهم درنمی آید.(۱)

وی در جای دیگر از نوشته های خود، قوه خلاقه هنرمند را با حقیقت درمی آمیزد و چنین نتیجه می گیرد:

اسطوره های دیگری هم چون تراژدی های بزرگ در عرصه نمایش نامه نویسی یونان در میان است که مراد از آنها افزودن و پرتو افکندن بر آگاهی ما از سرنوشت بشر است. منتها آنها نیز

۱- نورتروپ فرای، رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات، ترجمه: صالح حسینی، ص۱۱، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۷۹ش.

ما را ورای عادت می برد. عادت سبب می شود عین یا پیش آمد واقعی نقطه مقابل پندارهای عنان گسسته درباره آنها قرار گیرد و رویا جز آرزوی بیهوده تلقی نشود و عالم بیداری هم ممیّز غلبه ناپذیر، که آرزو را سرکوب می کند. زندگی انسان جدی، (صرف نظر از همت خواهی از هرگونه مذهب) سر نمی گیرد؛ مگر این که شاهد عنصر پندار در عالم واقع باشد و در عالم خیال هم در عوض چشم به راه امری واقعی باشد. در همین جاست که عنصر تخیّل با عنصر شهود، اندک اندک یگانه می شود.(۱)

نتیجه

آن چه در فرآیند آفرینش ادبی با روی کرد خاص ویژه معارف دینی، اهمیت بیشتری دارد، ماده خام و درون مایه است؛ زیرا صورت و فرم به حد کمال یافته خود در دست رس بوده و فراتر از شاه کارهای سوفکل و شکسپیر تحقق نخواهد یافت.

خلق درام با این نوع از درون مایه، نیازمند توجه جدی به بن مایه های واقعی است که به عنوان عناصر تکرار شونده در آموزه های مهدوی خودنمایی می کنند. شناخت این بن مایه ها و کیفیت تکرار شونده آنها در رویدادهای واقعی مورد مطالعه قرار گرفته، به عنوان علت مادی، به جاری شدن شکل و جریان فرم کمک شایانی خواهد نمود؛ زیرا قریحه (تخیل)، با کنکاش در این بن مایه ها، دلالت های حقیقی آنها را کشف نموده و با هضم جنبه های زیبایی شناسانه آنها، ظرفیت های روایی بن مایه ها را استخراج می نماید.

۱- تخیل، ص۶۹.

شاید بتوان این فرآیند را در نمودار زیر این گونه ترسیم نمود:

رویدادهای واقعی

سازه های داستانی

بن مایه ها....داده های خودآگاه-ظرفیت ناخودآگاه

دلالت های حقیقی

فرایند تخیل

قالب ریزی روایی

ساختار دراماتیک

مخاطب

شکل شماره ۱

ص: ۳۹

بن مایه ها؛ عناصر تکرارشونده

در بستر پویا، زنده و پیوسته در حال تحول شکل درام، عناصر تکرارشونده ای وجود دارد که مناسبات کنش های آن را تنظیم کرده و شرح می دهد. این عناصر تکرارشونده در هسته مرکزی درام به عنوان نیروی زنده و پویا نهفته اند، به مسائل جهانی بزرگ تر می پردازند و به برداشت ما از انسانیت مربوط می شوند. این عناصر تکرارشونده همان بن مایه ها هستند که در سرشت و ماهیت آنها رمز و راز جهان هستی نهفته است. رمزگشایی بن مایه ها باعث شکسته شدن حصار ماده شده، ما را به معنا رهنمون می سازد.

بن مایه ها به روشنی و آشکارا ملموس نیستند و بیشتر در بافت اثر نفوذ کرده و جریان دارند. سرآغاز انتزاع درون مایه ها، همین بن مایه ها هستند که به باروری و شکوفایی ماده خام داستانی کمک کرده و کانون سامان بخش درون مایه ها قرار می گیرند. خلق درام مانند فعالیتی است که اساساً بر ضمیر ناخودآگاه متکی است؛ از همین رو، فرآیند خلاقه درام با

ص: ۴۱

تمام بدعت های خود در طول تاریخ ادبیات نمایشی، تحت تأثیر بن مایه ها و معانی دلالت گر اغلب آشکار یا سربسته بوده و از آبشخوارهای تاریخی و اعتقادی انسان سرچشمه گرفته است.

تبیین و تنسیق بن مایه ها از راه پس زمینه های تاریخی و مسائل انسان شناختی، سبب رویارویی با طیف گسترده ای از درون مایه ها و مفاهیم انسانی خواهد شد. از این رو، بن مایه ها پایه گذار شالوده نظریه شناخت، سازگار با هستی شناسی و زیبایی شناسی درام قلمداد می شوند.

بررسی عناصر تکرارشونده و کشف بن مایه ها، بیش از آن که ما را در پیش و تاب های سَبکی و تکنیک های ساختاری گرفتار کند، دست آویزی برای درک درون مایه های ژرف انسانی است. عناصر تکرارشونده در سایر هنرها نیز وجود دارند. گرچه موتیف(۱) در موسیقی واحدی ساختاری است، اما به عنوان سلولی زنده، منشأ ایده تلقی شده با ترکیبی از ریتم ها و توالی ضرب آهنگ با فاصله زمانی متصل و منفصل، به یک هارمونی مستحکم تبدیل می شود. موتیف بستری است که تم ها از آن انتزاع می شوند و در واقع تمام موسیقی از موتیف تشکیل شده است.

برخی چون ولادیمیر پراپ در بررسی حکایات، توجه جدی خود را بیشتر به کارکرد ساختاری بن مایه ها معطوف ساخته اند. به همین دلیل، پراپ «کارکرد» را عنصر بنیادین حکایت قلمداد کرده، روابط میان عناصر تکرار شونده را در بررسی قصه های پریان در اولویت قرار داده است.

مقایسه نظریه وی با نظریه های کمپبل، فرای ولاگلان ما را به این نتیجه می رساند که همگی آنها بر این باورند که تشخیص واحدهای روایت و شناخت پیرنگ کلی قصه ها تنها، از طریق عناصر تکرار شونده

۱- Motif.

امکان پذیر بوده و الگوی بنیادین روایت از بن مایه ها و عناصر تکرار شونده به دست می آید.(۱)

نورتروپ فرای در کتاب تخیل فرهیخته تصریح می کند:

در ایجاد هر اثر هنری به اصل تکرار(۲) یا وقوع مجدد،(۳) یعنی آن چه در موسیقی، وزن(۴) و در نقاشی، انگاره(۵) را به وجود می آورند، نیازمندیم؛ زیرا ادبیات با این همسانی بین جهان بشری و جهان طبیعی پیرامون آن، و یافتن وجوه تشابه میان آنها سروکار دارد. در طبیعت آشکارترین جنبه تکرار و وقوع مجدد حرکت دوری است. خورشید در پهنه آسمان به سوی تاریکی حرکت می کند و دوباره ظاهر می شود. فصول سال از بهار به زمستان و دوباره به بهار تغییر می کنند، آب از چشمه ها به دریا جاری می شود و به شکل باران بازمی گردد. زندگی انسان از کودکی به سوی مرگ سیر می کند و دوباره در تولدی تازه تجدید می شود. پس شمار زیادی از داستان ها و اسطوره های بدوی، خود را به این حرکت دوری متصل می کنند که چون ستون فقرات زندگی انسان و طبیعت گسترده است.(۶)

وی در کتاب دیگر خود، تحلیل نقد، در مقاله سوم، ضمن مباحث نقد آرکتیپی سیر بنیادی روایت را از همین حرکت دوری برگرفته، چنین می گوید:

ص: ۴۳

۱- نک: نظریه های روایت، ص۶۵.

۲- Repetition.

۳- Recurrence.

۴- Rhythm.

۵- Pattern.

۶- تخیل فرهیخته، ص۲۶.

... در روایت دو سیر بنیادی وجود دارد که یکی سیر دوری در محدوده نظم طبیعت، است و دیگری سیر دیالکتیکی است که از نظم طبیعت دور می شود و وارد دنیای برین بهشتی می گردد. نیمه بالای دور طبیعی، دنیای رمانس و قیاس معصومیت است. نیمه پایینی هم دنیای رئالیسم و قیاس تجربه است. پس سیر اسطوره ای چهار گونه اصلی دارد؛ در محدوده رمانس، در محدوده تجربه، پایین و بالا. سیر فروسو سیر تراژیک است و چرخ سرنوشت از دنیای معصومیت فرومی افتد و به سمت نقص تراژیک و از نقص تراژیک به سمت فاجعه می رود. سیر برسو سیر کمیک است؛ یعنی سیر از گره های کور به پایان خوش و فرض مبنی بر معصومیت سپسی که در آن هرکس مادام العمر به خوبی و خوشی زندگی می کند.(۱)

بر خلاف پراپ و دیگران، هدف ما در این جستار بررسی بن مایه هایی است که منشأ آنها سرچشمه های ژرف وجود آدمی بوده، خاستگاه آنها واقعیاتی است که با شکافتنشان به لایه های عمیق تری از مفاهیم و معانی خواهیم رسید؛ معانی شهودی که مطابق با ندای درونی انسان و فطرت پاک او باشد. شعاع این امیال فطری از قبیل حقیقت جویی، زیبایی دوستی، قدرت طلبی و... تا بی نهایت امتداد دارد. شناخت انسان و ارزش های اصیل انسانی و بازنمایی مفاهیم و معانی که ریشه در فطرت آدمی دارند، جدای از هرگونه کیش و مذهب، بستر مناسبی برای کشف بن مایه های انسانی و جهانی است. توجه پژوهش گران علوم انسانی به عرفان و کشش و جاذبه های مقولات و مسائل مربوط به آن که امروزه به گونه ای آشفته مشاهده می شود، برآمده از نیاز و شوق دست یابی به حقیقت وجود

۱- نورتروپ فرای، تحلیل نقد، ترجمه: صالح حسینی، ص۱۹۵، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۷۷ش.

آدمی و بازنمایی فطریات اوست. البته روشن است، ما در پی ایجاد زمینه ای برای ورود اندیشه های عرفانی به ساحت ادبیات نمایشی و استقرار دنیای درام بر پایه عرفان نیستیم؛ اما بر این عقیده پافشاری می کنیم، بن مایه هایی که منشأ انتزاع درون مایه های دینی قرار می گیرند، خاستگاهی جز فطرت انسانی ندارند؛ سرآغاز آنها الهی بوده، بر پایه شعور ذاتی و طبیعت زوال ناپذیر آدمی است.

چنان که از مکتب یونگ در تحلیل اسطوره ها و کهن الگوها برمی آید، در برخی از مکاتب روان کاوی، شاید بتوان بین دین و بن مایه هایی که در اسطوره ها به کار می روند، پیوند ایجاد نمود. در این تحقیق، نتایج تحلیل های خود را بر پایه نظریات یونگ بنا نخواهیم کرد. گرچه یونگ در مطالعات خود تلاشی ستودنی نموده تا از مطالعات زیست شناختی پا فراتر بگذارد و به شناخت شبکه ماده ارتباطات عصبی و زیستی بسنده نکند و در حد شناخت تکانه های بیولوژیک و آسیب دیدگی های زندگی شخصی متوقف نماند، اما باز وی از موقعیت انسان و جنس او پا فراتر نمی نهد. وی به اعتلای ناخودآگاه جمعی می اندیشد و اساس روان آدمی را بر آن استوار می سازد که هم ذات با جنس انسان در سراسر عالم است؛ ولی از دیدگاه او، آرمان ها و امیال ناخودآگاه ریشه مادی داشته و بنیاد آنها را پس زمینه های تاریخی که از نیاکان به ارث رسیده اند، تشکیل می دهد. بنابراین، جهانی که یونگ ناخودآگاه پیش روی ما می نهد جهانی سرد و مرده است؛ در حالی که استعدادهای فطری در کنار دو عنصر اساسی اندیشه و احساس، مجعولات حقیقی و مفاهیمی زنده و قابل بازسازی هستند، و جغرافیای آن به وسعت حضور انسان امتداد می یابد.

ص: ۴۵

در مقابـل فطرت، این مخزن جـامع معـارف و معـانی، برای نژاد بشـر که هزاران سـال پیـاپی در حـال گسـترش و توسـعه است، حقیقـت دیگری وجـود دارد کـه یونـگ آن را «سـایه» می نامـد. سـایه همـان جنبـه وحشـیانه و خشن غرایز و طـبیعت انسـان و مجموعه صـفات، افکار و احساسات ناپسـندی که از اجـداد حیوانی به ارث رسـیده و در رفتار و کردار آدمی ظهور و بروز می کند است. گرچه آدمی در سـطح اجتماع این حالات و احساسات ناپسند را پنهان می کند و در پس «نقاب» با چهره ای مقبول در انظار دیگران ظاهر می شود. سایه در واقع سـطح پایین شخصیت است که در نظر فروید، «نهاد» و هسته مرکزی شخصیت را تشـکیل می دهد. البته از نظر یونگ وجود غرایز در نفس آدمی ضـروری است؛ زیرا غرایز به دو قطبی شدن یا تضاد میان امور کمک می کند. از این رو، سـبب پیش رفت و کمال انسان می شود. تا آدمی نداند شـر چیست، به دنبال خیر حرکت نمی کند و تا بد را تجربه نکند، خوب را درک نخواهد کرد.(۱)

بـا مطـالعه رفتار جمعی در سـطح جوامع بشـری به این حقیقت می رسـیم که همواره غرایز مانع تجلّی حقیقت انسانی بوده و در مقابـل فطرت حـافظه تخیلی را ایجـاد کرده است؛ تـا آن جـا که تفکر جمعی و حتی احساسـات مـا واکنشـی است برخاسـته از هدایت های همین حافظه تحمیلی و در واقع بحران حقیقی در همین نقطه قابل شـناسایی است. پدیده هایی چون جنگ و خون ریزی، هرج و مرج، خودکشـی، آلودگی های محیط زیست و... در تمام احوال، دست آورد عمل کرد تفکر برآمـده از حافظه تحمیلی ماست که پیرامون ما را فرا گرفته، بی آن که آن را دریابیم.

۱- نک: نظریه های شخصیت، ص ۶۰.

اگر خویشتن خویش را شخصی برجسته، کارآمد و صادق بپنداریم، آن چه وارد ادراک مان می شود، بازتاب فطرت ماست، بر خلاف آن چه از سوی حافظه تحمیلی، در فرآیند تفکر ما داخل می شود؛ چراکه گاه آن چه بازنموده حافظه جمعی ماست، به غلط واقعیت تلقی می شود و گاه حتی جوهره تفکر جمعی ما را نیز متأثر می سازد. این جاست که شفاف ترین مفاهیم و درخشان ترین مضامین در ساحت ذهن متحول شده، رنگ می بازند و حتی انکار می شوند. این عمل کرد حافظه جعلی، حاصل نوشیدن تاریکی و نقض انسان در هم آهنگی آرمان های خود در رویارویی با نیروهای ویران گر غریزه است. در این هنگام، اگر با نیچه هم صدا شویم که «خدا مرده است»، شگفت آور نیست؛ زیرا خدایی برگزیده و تصویری از الوهیت او نقش زده ایم که جایگاهی فراتر از گستره ادراک غبارآلود و آسیب دیده ذهن ما نخواهد داشت و این است که خداوند به عنوان حقیقت معین ازلی و هستی زنده ابدی، با وجود میل ما، از چارچوب تصویر ساخته شده می گریزد.

فطرت، بخشی از واقعیت انسان است که متوجه بعد عملی وی بوده، می کوشد تا با تحلیل حقیقت وجود آدمی، آن را شهود کند، هستی را تفسیر نماید و رابطه عینی آن را با سرآغاز هستی و مرکز اصیل آن کشف کند. صور ذهنی انسان نیز در راستای شناخت این واقعیت، نقش واسطه را ایفا می کند. معرفتی که از راه فطرت حاصل می شود، از سنخ یافتن، دیدن و شهود است، نه از نوع دانستن محض یا اشراف از راه وراثت که جایگاهی فراتز از ذهن نداشته، از آفت نقص و محدودیت به دور نیست.

ص: ۴۷

شاید راز جاودانگی اسطوره ها و داستان های اساطیری نیز همین وجه فطری بودن مضامین تکرار شونده آنهاست. بیان حقایق هستی که از مسیر فطرت ادراک می شوند، تنها از راه تمثیل، بیان رازآلود و رمز امکان پذیر است.

اصل بنیادینی که می توان به وسیله آن رابطه اسطوره و دین را کشف نمود، بیان دلالت های حقیقی و مضامین فرا انسانی در قالبی رازآلود، سمبولیک و نمودگار است. نقش مایه هایی که در مرکز اندیشه «اسطوره شناسی» قرار دارند، برگرفته از آیین های مذهبی هستند؛ زیرا اسطوره، کنش نمادین انسانی از مناسک و آیین های مذهبی است و جایگاه تجلی سمبول ها و رمزها قلمداد می شود. سمبول هایی که با بعد ناخودآگاه روان و سرشت ناآلوده آدمی و تجارب روحی انسانی، پیوندی ناگسستنی دارند. همین تفسیرهای تمثیلی است که اسطوره را با گذشت قرن ها زنده نگاه داشته است.

البته باید توجه داشت، آن چه به عنوان سمبول در اسطوره مطرح است، سمبول های همگانی(۱) با ویژگی جهانی آنهاست که دارای زبانی مشترک و دریافتنی برای نوع بشر هستند. چنان که اریک فروم گونه های مشترک رویاها و اساطیر را زبان سمبولیک آنها در همه تمدن های بشری دانسته، اظهار می دارد:

برای توجیه خصلت جهانی سمبول ها، نیازی نیست که برای آن جنبه ارثی یا نژادی در نظر بگیریم، چون هرکس با دارا بودن مشخصات اساسی انسان از نظر جسم و روان که مشترک بین بشریت است، قادر به درک و نیز تکلم به زبان سمبولیک که

۱- The Universal Symbol

بر پایه این خواص مشترک نهاده شده است، خواهد بود. همان گونه که در هنگام اندوه برای گریه کردن احتیاج به یادگیری مخصوص نداریم و یا در هنگام خشم گونه هایمان خودبه خود برافروخته می شود و همان طور که این واکنش ها به هیچ نژاد و یا گروه معینی از انسان ها بستگی ندارد، زبان سمبولیک نیز به هیچ دسته ای از انسان ها محدود نمی شود و استفاده از آن نیازی به فرا گرفتن ندارد. گواهی که بر این مدعا می توان ارائه نمود، شباهتی است که بین زبان سمبولیک مورد استفاده در رویا و اساطیر در تمام تمدن های بشر، خواه تمدن های بدوی ماقبل تاریخ و خواه تمدن های پیش رفته معاصر و یونان وجود دارد.(۱)

به گفته فروم، سمبول های جهانی با مدلول های خود رابطه ای ذاتی و درونی دارند و در شرایط زیستی و روحی خاص در درون انسان شکفته می شوند و انسان را از راه فطرت به مدلول خود دلالت می کنند. سمبول های موجود در اساطیر، زبانی جهانی دارند و دلالت های آنها هرگز تصادفی یا قراردادی نیست. از همین رو، اسطوره از دید روایت، بر پایه تقلید اعمالی است که نزدیک به آرزو و رویای جمعی بوده و دربردارنده صور مثالی و رمزهای همگانی هستند.

ص: ۴۹

۱- اریک فروم، زبان از دست رفته، ترجمه: ابراهیم امانت، ص۲۵، تهران: انتشارات فیروزه ، چاپ ششم، ۱۳۷۷ش.

بن مایه های مکرر در اسطوره ها

اشاره

اسطوره به مانند کنش آیینی، الگوی نمونه وار برای رفتار و سلوک آدمی است که از رهگذر آن، هستی رمزگشایی شده، معنا و اعتبار می یابد. اسطوره دارای لایه های مختلف، رازهای نهفته و تردیدبرانگیز، الهامات عینی و تجلیات حقیقی بوده، سرمشقی تغییرناپذیر در مسیر توجه دادن انسان به مرتبه ای متعالی و جهانی فوق انسانی است.

میرچا الیاده اسطوره شناسی رومانیایی، درباره کارکرد اسطوره ها و اوج و حضیض آنها چنین می نگارد:

ارزش ضروری و فی نفسه واجب(۱) اسطوره، متناوباً از طریق برگزاری آیین ها تأیید می شود. یادآوری و تجدید حادثه اصلی، به انسان بدوی کمک می کند تا واقعیت را تشخیص داده، به خاطر بسپارد. به یمن تکرار مستمر عملی مثالی که واجد معنایی ثابت است، معلوم می شود چیزی پایدار و دوام پذیر در سیلان عالم، وجود دارد. از طریق تجدید ادواری امری که در

۱- Apodictque.

آن روزگـاران کهن انجـام یـافته است، این یقین قطعی حاصـل می شود، چیزی به طور مطلق (دارای حیاتی مطلق) وجود دارد. ایـن «چیز» مینـوی اسـت؛ یعنی مربـوط بـه همه بشـر و سراسـر جهـان و مـاورای انسـان و جهـان است، امـا به تجربه برای آدمی دریـافتنی است. بنابراین، واقعیت از حجاب بیرون می آیـد و کشف می شود و می توان آن را در همان مرتبه و با همان جوهره متعال که دارد، بازسازی و تجدید کرد.(۱)

بیان حقیقت های مذهبی در قالب تمثیل ها و نمودهای همگانی، در یونان و رم باسـتان به عنوان سنّت قدسـی یا مینوی به دور از خیـال بـافی، دارای ارزش دینی بوده است؛ زیرا یونانیـان از راه تفکر اسـطوره ای به مقولاتی چون جهان، انسان و هستی می نگریسته اند. اسطوره های انبوه ایزدان در اشکال کم و بیش پیچیده در سراسر جهان یافت می شوند که به نزدیکی بین زمین و آسمان و ارتباط جهان زیرین با دنیای برین می پردازند.

در این اسـطوره ها، آسـمان به صورتی تمثیلی از راه بالا رفتن از درخت یا گیاهان خزنده، یا نردبان، یا صـعود از کوه، یا پرواز جـادویی کـه از کهـن ترین بن مـایه هـایی فوللکـور است، در دست رس انسـان بـوده است. در آیین یهـود و مسـیحیت نیز این سلوک اسطوره وار امتداد یافته، به گونه ای که تجلّی مقدس به صورت شخص یهود که نه تنها در کیهان و جهان علوی، بلکه بیش از هر چیز در تاریـخ ظهور می کنـد و روایت عهـد عتیق، اذن الهی را نقطه سـرآغاز خلقت جهـان می انگـارد؛ جهانی که خداوند در هیئت مسیح بر زمین آن پا می نهد.

۱- چشم اندازهای اسطوره، ص۱۴۴.

از همین رو، داستان های عهد عتیق با روی کردی رمزگرا، شانه به شانه اساطیر یونان می زنند؛ در حالی که «آیین یهود و مسیحیت، هرچه را که بنابر نصّ عهد عتیق یا عهد جدید موجه یا معتبر نمی نموده و مورد تأیید و تصدیق کتاب مقدس نبوده، جز حوزه دروغ یا پندار و فریب محسوب داشته است».(۱)

البته ورود اساطیر به کتاب مقدس و وجود صور مثالی و بیان تمثیلی آنها، به تفسیر و تبیین رمزگشایانه نیاز دارد؛ در غیر این صورت، داستان های عهد عتیق، تصاویری پیش پا افتاده از تاریخ قلمداد شده و از نوع خرافات تلقی می شوند و یا در بهترین وجه ممکن آنها را فرآورده های شاعرانه تخیّل ناب انسانی محسوب خواهیم نمود.

اسطوره در معنای عام خود همگانی است. انگاره ها، بن مایه ها و مفاهیم نمادین مشابهی را در مجموعه اساطیر گوناگون می توان یافت که واکنش های روان شناختی یک سانی داشته و مفاهیم فرهنگی همانندی را می نمایانند. اساطیر از همین راه به یک دیگر می پیوندند تا کل واحدی را تشکیل دهند. این کل واحد، مجموعه ای بزرگ از روایت های به هم پیوسته است که همه مکاشفه های دینی و تاریخی مورد توجه یا دل مشغولی بشر را پوشش می دهد و نسبت به هویت و سیر تکوین «خود»، میراثی از اشاره های مشترک را ایجاد می کند. این اشاره ها و انگاره ها را «صور مثالی» می نامند.

نورتروپ، فرای این انگاره ها و صور مثالی را استعارات نظم دهنده کتاب مقدس و سمبولیسم مسیحی دانسته، با دسته بندی تمثیل های

ص: ۵۳

۱- چشم اندازهای اسطوره، ص۱۰.

موجود در کتاب مقدس نظریه ارکتیپی خود را ارائه می دهد.(۱) چکیده آن چنین است:

۱. تصاویر بهشتی

دنیای آپوکالیپتیک یا بهشت مذاهب، مقولات واقعیات را نخست در صورت آرزوی بشری عرضه می کند که شباهت اساسی خواسته های بشر در همه مکان ها و زمان ها در آن تبلور می یابد. صورتی که آرزوی بشری بر دنیای نباتی هموار می سازد، صورت باغ، مزرعه یا درخت زار است.

صورت بشری دنیای حیوانی، جهان حیوانات اهلی است که از آن میان، گوسفند بر دیگر حیوانات برتری دارد. این استعارات، صور نوعی اساسی مانند «شبان و گله» را در مذهب به دست می دهد. استعاره خدا، مسیح و حتی پادشاه در مقام شبان و جوامع تشکیل شده از گوسفندان، بسان جوامع بشری است.

صورت بشری دنیای کانی، صورتی که کار بشری، سنگ را به آن صورت تغییر شکل می دهد، شهر است. شهر، خواه اورشلیم باشد، خواه نباشد، به لحاظ تصویر بهشتی با ساختمان یا معبد واحد، یک سان است و به تعبیر عهد جدید خانه ای است «دارای عمارت های بسیار» و ساکنانش هم در سنگ های زنده اند.

در سمبولیسم بهشتی «آب حیات» در کنار آتش حضور دارد که از آنِ اقالیم وجود پایین تر از زندگی انسان است و آن رود چهارشاخه باغ عدن است که در شهر خدا دوباره ظاهر می شود و غسل تعمید هم نمودگار آن است. آب راز آفرینش و تولد، پالایش و شفا و نماد

ص: ۵۴

۱- نک: تحلیل نقد، ص۱۵۸ به بعد، مقاله سوم.

باروری و رشد است. به وقت مرگ، جان انسان از آب می گذرد یا در آن غرق می شود.

۲. تصاویر دوزخی

تمثیل دنیای دوزخی، در مباینت با سمبولیسم بهشتی، به صورتی است که از دید آرزو مردود است. دنیای کابوس، اسارت، درد و پریشانی است. چنین دنیایی کار منحرف یا هدرگشته، ویرانی و دخمه، ابزار شکنجه و یادبودهای حماقت هم هست. در کتاب مقدس، دنیای حیوانی با تصویر گرگ، دشمن گوسفند، ببر، کرکس، مار، اژدها و هیولا که فرمان روایان مصر و بابل را با آنها یگانه قلمداد می کند، نمود می یابد. دنیای دوزخی با بیابان های بی حاصل، درخت های خشک، درخت میوه ممنوعه که صلیب و جسم مشتعل و دار و چوب فلک نمود آن است، تداعی می شود. در این دنیای نفرین شده، ساحره افسون گر مؤنث، عفریت دریاها که هرگز نمی توان او را تصاحب نمود و درخت مرگ نیز حضور دارند. این مؤنث افسون گر، تداعی کننده جنبه های منفی ما در زمین که دربر گیرنده سحر و جادو، فساد زنانه، ظلمت، تجزیه و مرگ است، به شمار می رود.

در ردیف آن چه ذکر شد، بن مایه های مُثُلی دیگری نیز وجود دارد که دارای مفاهیم نمادین بوده، بارها در فرهنگ های مختلف که از نظر زمانی و مکانی از یک دیگر دور بوده اند، بروز کرده اند. تکرار و تقلید نمونه های الگویی و ازلی، جهت گیری زندگی آیینی و اخلاق اسطوره ای را تجلی بخشیده است. تقلید سلوک اسطوره وار و اعمال آیینی در چهره کهن الگوها، برای رهایی از رنج زمان و گریز

از دل تنگی های روح، بیانی منسجم از هستی بشر بوده، عاملی زاینده و پویا در تجلّی باورهای سنتی و نخستین و ارزش های مرسوم و بازتاب نمادین امیدها، ترس ها و انگیزه های روحی و فرهنگی بشر است. از این رو مناسب است بن مایه های مثالی دیگری که در کنار تصاویر بهشتی و دوزخی، به عنوان الگوهای بنیادین در اسطوره ها تکرار شده اند، به طور گذرا مرور کنیم.

بن مایه های مثالی

اشاره

(۱)

۱. آفرینش

آفرینش، از بنیادی ترین بن مایه های مثلی است. به راستی، همه اساطیر بر اساس تفاسیری در این باب که طبیعت و بشر چگونه توسط قدرت یا قدرت های ماوراء الطبیعه خلق شده اند، ساخته و پرداخته گشته اند. صور حیات به هستی فرا خوانده شده، پیدایش آغاز می شود.

۲. فناناپذیری

صورت مثالی بنیادین که در دو الگوی زیر ارائه می شود:

الف) فرار از زمان: رجعت به بهشت، مکان کمال، یعنی رستگاری بی پایان که بشر قبل از هبوط اندوه بار خود داشته است.

ب) غرق شدن عارفانه در زمانی تسلسلی: درون مایه مرگ و تولد دوباره و تسلسل بشر با تسلیم گشتن به چرخش مرموز و گسترده، چرخه دائمی طبیعت به ویژه فصول به نوعی فناناپذیری دست می یابد.

۱- ویلفرد ال. گورین و دیگران، راهنمای روی کردهای نقد ادبی، ترجمه: زهرا میهن خواه، ص۱۷۸، تهران: انتشارات اطلاعات، چاپ سوم، ۱۳۷۷ش؛ رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات، ص۱۳۲.

۳. صور مثالی قهرمان

اشاره

واژه «قهرمان» ریشه در زبان یونانی دارد و معنای آن «محافظت و خدمت» است. قهرمان شخصی است که به فداکردن نیازهای شخص خود به نفع دیگران گرایش دارد؛ مانند چوپانی که در نگه داری گله اش ازخودگذشتگی می کند.(۱)

کهن الگوی قهرمان برای پیدا کردن هویت و کمال خود سفری را آغاز می کند که به استحاله و رستگاری می انجامد. این سفر چند مرحله دارد:

یکم. کاوش

قهرمان سفری طولانی را آغاز می کند که باید در آن وظایف سنگینی را به انجام برساند: جنگ با غول ها، حل کردن معماهای بی پاسخ و چیرگی بر موانع عبورناپذیر برای نجات مملکت و شاید ازدواج با شاه زاده خانم. سفر قهرمان، داستانی درباره جدایی از خانواده یا قبیله، برابر احساس جدایی از مادر است. در این جست وجو، قهرمان باید فردیت خود را با دیگر ابعاد وجودی خود درهم آمیزد تا به «فراخود» تبدیل شود.

دوم. نوآموزی

قهرمان بعد از وارد شدن به ماجرا، سلسله وظایف و مقدرات شکنجه آوری را برای گذر از مرحلهٔ خاص و بی خبری آغاز می کند، به بلوغ فکری و اجتماعی، یعنی بدل شدن به عضوی بالنده و سازنده از گروه اجتماعی خود، می انجامد. این مرحله نیز چند بخش دارد:

۱- ساختار اسطوره ای در فیلم نامه، ص۴۳.

۱. رهسپاری (ورود به ماجرا)؛

۲. آزمایش، دگرگونی و استحاله؛

قهرمان، انسانی منحصر به فرد با خصلت های جهان شمول، دارای اصالت، در عین حال دارای لغزش و خطاست.

۳. رجعت.

قهرمان پس از آزمایش های سخت و جبران خطاها و دریافت جایزه، قدم در مسیر بازگشت می گذارد. این مرحله نیز مانند کاوش، گونه ای از صور مثالی مرگ و تولد دوباره است.

سوم. فدا شدن و ایثار

مرحله تجدید حیات در بیشتر موارد، ایثار یا ازخودگذشتگی قهرمان را طلب می کند و فرصتی است تا قهرمان نشانه ای بر پایه تحول خود عرضه کند.(۱) باید جان خود را بدهد و به کفاره گناهان مردم تا دم مرگ رنج بکشد، تا مملکت را به باروری و زایندگی برساند. قهرمان بمیرد تا باز زاده شود. مرگ قهرمان بر مرگ «خود» دلالت می کند.

کریستوفر وگلر برای سفر قهرمان، دوازده مرحله را ترسیم می کند. شرح کامل آن مراحل در کتاب ساختار اسطوره ای در فیلم نامه آمده است.(۲)

نقش بن مایه ها در شکل گیری اسطوره ها و گسترش درون مایه های مینوی و قدسی انکارناپذیر است. بن مایه هایی که در آیین یهود و کتاب مقدس راه پیدا کرده، تکرار شده اند، زیربنای بسیاری از داستان های موجود آن را تشکیل می دهند.

۱- ساختار اسطوره ای در فیلم نامه، ص ۲۸۰.

۲- ساختار اسطوره ای در فیلم نامه، ص۱۹.

نقش مایه زایش رازآمیز و کهن الگوی تولد معجزه آسای نوزادی که خطرناک و تهدیدآمیز قلمداد شده، داخل صندوقچه ای بر آب رها می شود، سپس توسط حیوانی ماده یا زنی فروتن پذیرفته می شود. چنان که در کتاب مقدس، موسی کلیم بعد از ولادت به آب انداخته می شود و به دست دختر فرعون از آب گرفته می شود؛ یا مریم عذرا بشارت پسری می یابد تا حالت اوّلیه سرزمین موعود را احیا کند.

نقش مایه هبوط و سرگشتگی، فراموشی و غیبت، کهن الگوی اسیر بودن روح در عالم مادی و تخته بند تن، روایت عهد عتیق از رانده شدن آدم و حوا و خروج آنها از باغ عدن و از دست دادن رود و درخت حیات است. چنان که یعقوب پس از محروم شدن از میراث خود، به اسارت مصر و بابل گرفتار می شود. بسان موسی و قوم بنی اسرائیل که سرگردان بیابان می شوند. همانند بلعیده شدن یونس توسط ماهی و عزلت گزیدن وی در شکم ظلمانی نهنگ. این نقش مایه ها، توازی ساختاری میان اسطوره و رمانس های قرون وسطا برقرار می کنند و این خود گویای اهمیت بن مایه های مثالی است. گرچه رمانس ها، تمثیل های شاعرانه ای از بن مایه های مینوی ارائه می دهند و قهرمانانی زمینی دارند، اما مشابهت چشم گیری به اسطوره ها دارند.

نورتروپ فرای این معلم پرمایه نقد ادبی، مطالعه تطبیقی را درباره اسطوره و رمانس انجام داده است و توازی ساختاری اسطوره و رمانس را اثبات کرده است.(۱) مراحل شش گانه رمانس از تولد نوزاد و رها شدن آن تا تفکر و تأمل و بازنگری در سرنوشت قهرمان قابل انتزاع از

۱- نورتروپ فرای، صحیفه های زمینی، ترجمه: هوشنگ رهنما، تهران: انتشارات هرمس، چاپ اول، ۱۳۸۴ش.

اسطوره هاست؛ زیرا اژدها، اهریمن و نیروهای شر، همان شیطان ایوب، مار آدم، هیولای دریایی (لویاتان) دشمن مسیح است. کهولت و عنین بودن پادشاه با بی حاصلی زمین و سترون بودن آن هم خوانی دارد و گنج در چنگال اژدها به صورت آرمانی خود، یعنی حکمت و قدرت در اسطوره است.

صعود به آسمان توسط درخت یا گیاه خزنده و پرواز بر پشت پرندگان یا به صورت جادویی، چون بالا رفتن از نردبان یعقوب یا صعود موسی بر کوه فسجه و یا برون آمدن یونس از شکم ماهی و ظاهر شدن عیسی بر قله کوه از توجیه هم سانی برخوردارند. وجود اکسیر شفابخش و تقدس اعداد (چهل، هفت) نیز به همین ترتیب است.

این صورت های ازلی، واجد بعد نمادین بوده، در قالب نماد و تمثیل شکل می گیرند. نماد شکل تبلوریافته این کهن الگوهاست. اسطوره ابزاری برای فهم و دریافت تمامیت کیهان شناختی آغازین است. انسان می کوشد تا به وسیله اسطوره ها، آن وضعیت آغازین را توصیف کند. به همین دلیل است که عده ای مسئله فراموشی و خاطره را مطرح کرده، بر این عقیده اند:

مشخصات خاص انسان های عصر مینوی، صرف نظر از زمینه های مربوطه، عبارتند از فناناپذیری، خودانگیختگی، آزادی، امکان صعود به بهشت و به آسانی با خدایان دیدار کردن، دوستی با جانوران و فهمیدن زبان حیوانات. این آزادی ها و توانایی ها در نتیجه رویدادی خاستگاهی - یعنی هبوط انسان که به مثابه جهش هستی شناسانه شرایطش و انفصالی کیهانی بیان شده - از دست رفته اند.(۱)

ص: ۶۰

۱- میرچا الیاده، اسطوره، رویا، راز، ترجمه: رویا منجم، ص۵۹، تهران: انتشارات فکر روز، چاپ اول، ۱۳۷۴ش.

زبان قرآن در نقل قصه ها

اشاره

قرآن، آخرین کتاب آسمانی و معجزه جاوید خاتم پیامبران بوده، دریای بی کران معرفت و دربر دارنده تمام نیازمندی های انسان و جوامع بشری است. این کتاب جاوید همان گونه که با زبان استدلال و برهان، عقل انسان را مخاطب می سازد، با زبان احساس و عاطفه با قلب و ژرفای وجود او نیز سخن می گوید. در قرن اخیر، پژوهش های مختلف پیرامون معجزه بودن این کتاب آسمانی در جنبه های مختلف فصاحت، بلاغت و بُعد هنری آن، حرکتی ستودنی و مسرّت بخش محسوب می شود. این روی کرد پویا نه تنها در بین تفسیرکنندگان قرآن، که در بین روشن فکران مسلمان نیز رواج یافته است.

کنکاش برای تبیین زبان قرآن در نقل رویدادهای داستانی، به ظهور دیدگاه های مختلف و گاه متناقض در شیوه بیانی قرآن انجامیده است. خاستگاه دیدگاه ها درباره زبان قرآن در نقل رویدادهای داستان، به طور چکیده وار بر این پایه اند:

ص: ۶۱

۱. زبان شاعرانه و تخیّلی

زبان قصه گویی قرآن با هـدف تبلیغ معارف دینی و پندآموزی مخاطبان، شاعرانه بوده و از آبشـخورهای ادبی بهره مند است؛ زیرا زبـان هنری قرآن سـبب برانگیخته شـدن احساسات، ایجاد هیجان و تحریک حس کنجکاوی شـنونده می شود. وجود این عناصـر مهیّـج، بیان گر توجه ویژه قرآن به احساسات درونی انسان است؛ چراکه در ابلاغ پیام و تثبیت نتایـج اخلاقی، شـیوه ای پویا و مؤثر قلمـداد می شود. فلسـفه وجود رویـدادهای داسـتانی در قرآن، وجه پنـدآموزی آنهاست، نه بیان تاریخی رویدادها. پس اگر از عنصـر تخیـل در نقـل حوادث اسـتفاده شود، به اعجاز آن خـدشه ای وارد نمی سازد. سازه های داسـتانی به کمک پندار، در قالب داستان حکایت و قصه نمود می یابند.

این نگرش به داسـتان هـای قرآنی را می توان روی کرد اسـطوره ای نامیـد. همان دیـدگاهی که در مورد کتاب مقـدّس (عهد عتیق و عهد جدید) مطرح است. گفتنی است از بعضـی روشن فکران مسـلمان نیز همین برداشت نسبت به قصه های قرآنی نقل شده است:

ورود قصـص انبیا و اصـحاب کهف و امثال آن در قرآن مجیـد به منظور تاریخ گویی و بیان عقاید خود پیامبر صـلی الله علیه و آله و سـلم نبود، تا اگر تردیدی در صـحت آن قضایا برود، نعوذ بالله، با صدق دعوت منافات داشته باشد. بلکه مقصود این بود که از همان قصص و حکایات که مابین مردم آن زمان، مخصوصاً اهالی جزیره العرب متداول و مشهور بود نتایج اخلاقی برای هـدایت مردمـان گرفته شود. و این عمـل به قول علمـای منطق، از مقوله اسـتحسانات خطـابی و احتجاجات جـدلی است، که به قضایای

مقبـوله مسلّمه و امـور مشـهوره متمسـک می شونـد و موقتاً آن را می پذیرنـد تـا طرف دعـوی را به قبول دعوت خویش ملزم سازند، خواه آن قضایا در واقع صدق باشد یا کذب... بالجمله اسلام کاری به راست و دروغ قصص و حکایات قدیم نداشت؛ می خواست از همان قضایا که نزد مردمان بود برای دعوت اخلاقی خویش نتیجه بگیرد.(۱)

بـا این بیـان، ورود پنـدارهای باطل و داسـتان های تحریف شـده ادیان گذشـته در قرآن نفی نمی شود؛ چنان که یکی دیگر از نویسـندگان مسـلمان همین توجیه را برای اثبات نظریه خود مبنی بر تناسب قصه های قرآن با باورهای اسـطوره ای، ابراز داشـته است. وی بر این عقیده است:

قرآن در نقل داستان های تاریخی، هم چون داسـتان اصـحاب کهف، برخی از عناصـر تاریخی و واقعی را روایت می کند. اما این به آن معنا نیست که قرآن در پی بیان واقعیت تاریخی باشـد، بلکه دیـدگاه پیروان آیین یهود را صـرف نظر از تطابق آن با واقع یا عدم واقع بازمی گوید. پس اگر بر فرض، داسـتان اصحاب کهف با واقعیت تاریخی هم خوانی نداشته باشد، باز ایرادی متوجه قرآن نیست؛ چه این که قرآن قرار نیست واقعیت تاریخی را بیان کند.(۲)

وجود رویـدادهای داسـتانی و تـاریخی در متن قرآن، دلیـل شـاعرانه بودن قصه های آن نیست، بلکه قرآن با ساختاری تعلیمی، رویدادهای واقعی را

۱- محمـدباقر سـعیدی روشن، تحلیل زبان قرآن و روش شناسـی فهم آن، ص۲۸۷، تهران: پژوهشـگاه فرهنگ و اندیشه، چاپ اول، ۱۳۸۳ش. (به نقل از: خواند میر، تاریخ حبیب السیر، مقدمه، جلال الدین همایی، ص۲۸)

۲- محمد احمد خلف الله، الفن القصصی فی القرآن الکریم، ص ۲۰، بیروت: مؤسسه انتشارات العربی، ۱۹۹۹م.

با روی کردی زیبایی شناسانه در قالب داستان های جذاب روایت می کند. ارائه داستان بر پایه حقیقت و پرداختن به برخی از عناصر داستانی برای بیدارسازی فطرت و ضمیر انسانی بوده، به هیچ روی، افسانه سرایی و خیال پردازی در نقل رویدادهای آن راه نیافته است. یکی از تفسیرگران برجسته قرآن در همین راستا چنین می نگارد:

قرآن کریم کتاب کامل و محکمی است که به دلیل همین استحکام و برهانی بودن و هم آهنگی با فطرت و عقل بشر، هیچ بطلانی در آن راه ندارد و برای همیشه هدایت گر بشر خواهد بود که فرمود: «از پس و پیش این کتاب، باطل به آن راه نخواهد یافت».(۱) اگر درک مطلبی در قرآن دشوار بود، نباید آن را بر تمثیل های خیالی و شعری حمل کرد؛ زیرا خیال بافی شاعرانه با کتاب حکمت سازگار نیست.(۲)

در ادامه این مبحث، پرسش اساسی جای طرح دارد؛ آیا به راستی قرآن به روشنی اتهام اسطوره را از خود نفی نموده است؟

قرآن گفتار کفرپیشگان را این گونه بازگو می دارد:

آنان گفتند: این کتاب افسانه های پیشینیان و حکایات سابقین است که محمد خود آنها را انگاشته و اصحابش هر بامداد و شامگاه بر وی می خوانند.(۳)

بیشتر مفسران نیز مانند لغت شناسان عرب،(۴) اساطیر را برابر با افسانه و داستان های خرافی دانسته اند؛ گو این که ارتکاز ذهنی و باور اعراب

۱- سوره فصلت، آیه ۴۲.

۲- عبدالله جوادی آملی، تفسیر موضوعی قرآن، ج۱ (اخلاق در قرآن)، ص۲۹۹، قم: مرکز نشر اسراء، چاپ دوم، ۱۳۷۸ش.

۳- سورهٔ فرقان، آیهٔ ۵.

۴- بیشتر کتاب های لغت عرب، از جمله: مقاییس اللغه، الصحاح اللغه، لسان العرب، مجمع البحرین و... واژه اساطیر را به افسانه ها، اباطیل و داستان های مهمل و عجیب و غریب معنا کرده اند.

نسبت به اسطوره ها، نوشته های شگفت، سخنان پریشان و بی سامان و حکایت های عجیب و غریب بوده، برای آن که حقیقت قرآن را انکار کنند، آن را مجموعه ای از اساطیر قلمداد کرده اند.

اولین کسی که قرآن را حاوی اساطیر معرفی نمود، نضر بن حارث، از زنادقه قریش است. وی همراه بازرگانان قریش، در جریان سفرهای تجاری خود با کتاب های ایرانیان آشنا شده، سرگذشت پادشاهان ایران و داستان های رستم و اسفندیار را مطالعه نموده بود. او آن گاه که در مکه آیات قرآن را از زبان پیامبر می شنود، قریش را مخاطب ساخته اظهار می دارد: «ای جماعت قریش! بیایید تا سخنانی زیباتر از سخنان او به شما بگویم، او چیزی جز اساطیر اولین نمی گوید؛ همانند سخنانی که من از اعصار و قرون گذشته برای شما می گفتم».(۱)

خداوند در پاسخ انکارکنندگان و اتهام بی اساس آنان چنین می فرماید:

قرآن (نه ساخته پیامبر) بلکه فرستاده از سوی کسی است که بر امور پنهان آسمان و زمین آگاه است و... .(۲)

آن چه مورد توجه می نماید، برداشت پژوهندگان قرآن از معنای اساطیر است که مطابق ارتکاز ذهنی اعراب صدر اسلام بوده، این نظریه را تأیید می کند که در باور مردم شبه جزیره العرب، اسطوره، برابر با حکایت های دروغین و رویدادهای خرافی بوده است، نه این که کتاب های آسمانی ملت های پیشین چون، تورات و انجیل دربر دارنده داستان های دروغین و

۱- طبرسی، جوامع الجامع، ج۱، ص۲۷۲؛ زمخشری، الکشاف، ج۲، ص۱۳.
۲- سورهٔ فرقان، آیهٔ ۶.

مطالب باطل باشند؛ زیرا اگر قرآن این باور را تخطئه می کرد، در واقع به طور سربسته کتب آسمانی گذشته را به رسمیت نشناخته بود، در حالی که قرآن ادیان پیشین را پذیرفته و پیامبران آنها را راست گو معرفی کرده است. البته اگر باور اعراب این بوده که کتاب های آسمانی (تورات و انجیل) تحریف شده اند و اباطیل در آن راه یافته، قرآن نیز رونوشتی از آنهاست، در این صورت می توان پذیرفت اساطیرالاولین همان تحریفاتی است که به کتب آسمانی نفوذ کرده اند؛ گرچه پیروان کتب آسمانی معتقدند: «هرچه را که بنابر نصّ عهد عتیق یا عهد جدید، موجه یا معتبر نبوده، مورد تأیید و تصدیق کتاب مقدس نباشد، در حوزه دروغ یا پندار و فریب می گنجد».(۱)

پژوهش های اساطیری بعد از قرن نوزده، گستره وسیعی از نظریه ها را دربر گرفت و برخی از نظریه پردازان این حوزه تلاش کرده اند اسطوره را واجد ارزش دینی و مابعدالطبیعی معرفی کرده، خرافات و خیال بافانی را از آن زدوده، به مثابه مهم ترین شکل تفکر جمعی و الگویی برای انسان و کنشی آیینی قلمداد شده است. از جمله این خاورشناسان میرچا الیاده است. وی با پژوهش های قوم شناسانه خود، اسطوره را بیان گر حقیقت مطلق دانسته، آن را بازگوکننده تاریخ مقدس می داند.(۲) این نگرش در زنده کردن اسطوره و ارجاع آن به واقعیت، سبب نفی خیال پردازی و بعد شاعرانگی آن نمی شود؛ گرچه موضوع اسطوره را تغییر داده و معنای جدیدی برای آن تدارک می بیند که اگر پذیرفته شود، اسطوره با بن مایه ها و درون مایه های حقیقی از افسانه جدا می شود.

۱- چشم اندازهای اسطوره، ص ۱۰.

۲- اسطوره، رویا، راز، ص۲۳.

۲. زبان تمثیلی

مراد از زبان تمثیلی قرآن، ارائه نکات اخلاقی و تربیتی به قصد تعلیم، در قالب «مثل آوری» است. در این نوع بیان، فنون بلاغی چون، استعاره، کنایه و حتی مبالغه استفاده می شود و در واقع مقصود اصلی و معنای جدی را از ظاهر الفاظ ارائه شده، نمی توان به دست آورد. در قرآن بیش از ۳۶۰ مثل درباره ویژگی های کفرپیشگان، ایمان مداران، نفوس خیر و شر و سرگذشت انسان های پاک و ناپاک آمده است.

مثل به معنای حال، صفت، مانند، داستان، نمون، دلیل و... بوده، بیشتر مفسران نیز همین معانی را برای «مثل» در تفاسیر خود ذکر کرده اند.(۱)

قصه تمثیلی معنای گسترده ای دارد؛ هم دربر گیرنده بیان رویدادهای واقعی در قالب مثال است و هم داستان های خیالی که شخصیت های آن، حیوانات یا اشیای بی جان بوده، یک موقعیت خیالی را توصیف می کند. البته در قرآن قصه تمثیلی به معنای دوم وجود ندارد.

در این باره دیدگاه های بسیاری وجود دارد. برخی زبان تمثیلی قصه های قرآن را نپذیرفته اند.(۲) بعضی زبان تمثیلی قرآن را نوعی بداعت هنری، ویژه قرآن دانسته، ساختاری متفاوت برای تمثیل در قرآن ذکر کرده اند. از آن میان می توان به بیان دکتر الصغیر اشاره نمود وی درباره تمثیل قرآنی می گوید:

به حق، ساختار تمثیل قرآنی از سایر تمثیل ها متفاوت است؛ چه این که مثل قرآنی، رویداد خاص یا حادثه خیالی را بیان

۱- طبرسی در مجمع البیان، میبدی در کشف الاسرار، طباطبایی در المیزان.

۲- سید ابوالقاسم حسینی (ژرفا)، مبانی هنری قصه های قرآن، ص۶۷ و ۷۱، قم: انتشارات دارالثقلین، چاپ دوم، ۱۳۷۸ش.

نمی کنـد که در اثر تکرار تمثیل قلمداد شده، نظیر آن قرار گیرد، بلکه تمثیل قرآنی ساختاری ابداعی بوده، بدون آن که چنین ساختـاری قبـل از قرآن وجود داشـته باشـد و بتوانـد با آن مقایسه شود. تمثیل قرآنی نوعی تعبیر هنری جدیـدی است که قرآن ابتکار نموده، روشی انحصاری در بیان، ترکیب بندی و رمزگویی قلمداد می شود.(۱)

محمـد احمـد خلف الله تمثیل های قرآنی را محمل و ظرفی می دانـد که در ضـمن آن، پیام و اندیشه عبرت انگیز یا اخلاقی به مخاطب انتقال می یابـد، صـرف نظر از این که رویدادهایی که در تمثیل به آن اشاره می رود حقیقت خارجی داشـته باشـند یا نداشته باشند. همو مدعی است این شیوه خاص هنری، در بیان قصه های تاریخی قرآن نیز به کار رفته است و برای اثبات نظریه خود به آیاتی از قرآن تمسک جسته است.(۲)

مـا در پی ارزش گـذاری و داوری دیـدگاه هـای یـاد شـده نیستیم. یکی از کسـانی که نگرش های مختلف در انواع قصه های قرآنی را به بوته نقـد و تحلیـل کشـیده، سـید ابوالقـاسم حسـینی ژرفـاست. وی در کتـاب مبانی هنری قصه های قرآن، ارزیابی مفیدی از آنها ارائه نموده است.

آن چه در باور ما می گنجد، وجود زبان تمثیلی در قرآن بوده که برای بیان بعضـی از معارف، رویدادهای داستانی را در قالب مثـال ارائه نموده است. این دیـدگاهی است که بعضـی از قرآن شـناسان و تفسـیرگران نیز آن را پـذیرفته انـد. یکی از صاحب نظران این حوزه، علامه محمدحسین طباطبایی است. ایشان در چند مورد مختلف تمثیل را پذیرفته، آن را به

۱- محمد حسین علی الصغیر، الصوره الفنیه فی المثل القرآنی، ص۷۳، بیروت: دارالهادی، چاپ اول، ۱۴۱۲ق.
۲- الفن القصصی فی القرآن الکریم، ص۱۸۲ به بعد.

معنای وصف کردن، استعاره تمثیلی، تشبیه حقایق معقول به نمودهای محسوس و بیان حقایق غیر حسی در قالب صورت های حسی قلمداد نموده است.(۱)

البته این به آن معنا نیست که تمثیل های قرآنی ارجاعات حقیقی نداشته، شاعرانه و تخیّلی باشند، بلکه چنان که گفته اند: «قرآن کریم به دلیل آن که حق و حکمت است، هیچ گاه حق و باطل و واقعی و غیر واقعی را به هم نمی آمیزد و امثال و تشبیهات را به عنوان امر واقعی و رخ داده عرضه نمی کند، بلکه می فهماند که این سخن تشبیه و تنظیر است نه واقعی».(۲) اگرچه برخی از تمثیل های موجود در قرآن ساختار داستانی نداشته و بیشتر سیاقی بلاغی دارند، ولی وجود زبان تمثیلی در قرآن، امری پذیرفته شده است.

۳. زبان سمبولیک

در این نگرش، زبان قصه های قرآن نمادین تلقی شده، نمون و اشاره ای بر مضمون و معنای نهان است که به کشف و رمزگشایی نیاز دارد. پنهان بودن معنا و بیان رمزی حقایق در زبان سمبولیک، ضرورت تأویل و تفسیر را آشکار می سازد؛ زیرا در پیوند دال و مدلول و شبکه ارتباطی مفاهیم، دورترین صورت دال از مدلول «رمز و نشانه» است. در نگاه بعضی، زبان نمادین و تمثیلی، شیوه بیانی واحدی قلمداد شده است، گرچه ممکن است نوعی از تمثیل که معنایی ورای ظاهر لفظ در

۱- نک: سیدمحمدحسین طباطبایی، المیزان، ج۱، ص۱۳۲ - ۱۳۳؛ ج۲، ص۱۵۹؛ ج۳، ص ۶۰ - ۶۳؛ ج۸، ص۲۷؛ ج۱۳، ص۲۰۲؛ ج۱۵، ص۱۲۵؛ ج۷، ص۱۲۴ و... ، مؤسسه مطبوعاتی اسماعیلیان، چاپ سوم، ۱۳۹۱ق.

۲- تفسیر موضوعی قرآن کریم، ج۱، ص۳۰۰.

خود نهفته دارد و مقصود حقیقی آن در حجاب متن پنهان شده، نزدیک ترین نوع تمثیل به بیان سمبولیک باشد، ولی محققان بین نماد و تمثیل تفاوت انگاشته اند. «نماد نماینده یک مضمون ناشناخته بوده، ناشی از فرآیند پویای فکر قلمداد شده است. نماد که همان بیان رمزی است، دارای معانی چند بعدی با لایه های مختلف بوده، به همین جهت سمبول تصادفی نام گرفته است. در حالی که تمثیل، سمبول قراردادی بوده، فعالیت ذهنی در حالتی ایستا، از طریق اشاره به مضامین از پیش معلوم، پیوند مفاهیم را کشف نموده، اندیشه کتمان شده را آشکار می سازد».(۱)

اکنون پرسش اساسی این است که آیا قرآن کریم در بیان موقعیت های داستانی، زبانی سمبولیک دارد؟

وجود چندلایه ای معانی و مفاهیم در آیات قرآن منطبق با مفاد روایات متعدد، امری مسلم است. در بیانی شیوا از وجود مقدس پیامبر اسلام صلی الله علیه و آله و سلم آمده است:

خداوند هیچ آیه ای (از قرآن) را نازل نکرد، مگر آن که معنایی آشکار و نهان داشته، هر حرفی از آن، دارای حد و مطلع است.(۲)

در همین زمینه، امام سجاد علیه السلام نیز فرموده است:

همانا کتاب خداوند دربر دارنده چهار چیز است: عبارت، اشاره، لطیفه ها و حقایق. پس عبارت برای عموم مردم، اشارت برای خواص، لطیفه ها برای انبیا و حقایق برای اولیاست.(۳)

ص: ۷۰

۱- نک: تقی پورنامداران، رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی، ص۲۲۷ به بعد، تهران: شرکت انتشارات علمی - فرهنگی، چاپ پنجم، ۱۳۸۳ش.

۲- محمدی ری شهری، میزان الحکمه، ج۸، ص۹۴، مکتب الاعلام الاسلامی، چاپ اول، ۱۴۰۵ق.

۳- محمدی ری شهری، میزان الحکمه، ج۸، ص۹۴، مکتب الاعلام الاسلامی، چاپ اول، ۱۴۰۵ق.

از همین روست که در فهم برخی از آیات قرآن، نیازمند تأویل هستیم، چراکه فرموده اند: «قرآن معانی آشکار و نهان و بطون بسیاری دارد».(۱)

قرآن کتابی محکم و هم آهنگ با فطرت و عقل است و برای همیشه هدایت گر بشر خواهد بود. بر فرض آن که زبان سمبولیک در نقل بعضی از رویدادهای قرآنی به کار رفته باشد، نمی توان پذیرفت نماد و سمبول قرآنی، دارای معنای شخصی، تصادفی یا قراردادی باشد؛ زیرا قرآن گزاره های دینی را بر پایه فطرت و حقیقت محض بیان می دارد. همین حقیقت سبب شده که بعضی چون شهید سیدمرتضی آوینی، دلالت نماد بر مدلول خویش را فطری دانسته و به جای نماد همگانی، تعبیر «سمبول فطری» را به کار برند.(۲)

سمبول همگانی، تعبیری است که اریک فروم در تقسیم بندی نمادها از آن یاد می کند. ولی بعد از تقسیم سمبول ها به قراردادی، تصادفی و همگانی، در توضیح نماد همگانی می نویسد:

زبان سمبولیک، زبانی است که تجربیات درونی و احساسات و افکار را به شکل پدیده های حسی و وقایعی در دنیای خارج بیان می کند و منطق آن با منطق معمول و روزمره ما فرق دارد. منطقی که از مقوله های زمان و مکان تبعیت نمی کند و به عکس تحت تسلط عواملی چون درجه شدت احساسات و تداعی معانی است. این زبان را می توان تنها زبان بین المللی و همگانی نژاد انسان تلقی نمود، چون برای همه نژادها و

۱- محمدی ری شهری، میزان الحکمه، ج۸، ص۹۴، مکتب الاعلام الاسلامی، چاپ اول، ۱۴۰۵ق.

۲- سیدمرتضی آوینی، مبانی نظری هنر، ص۲۳، قم: مؤسسه انتشارات نبوی، چاپ اول، ۱۳۷۴ش.

فرهنگ های گوناگون و در تمام طول تاریخ مفهوم یک سان داشته است. دستور و نحو این زبان اختصاصی است و برای درک و فهمیدن رویاها، اساطیر و قصه ها، فرا گرفتن آن لازم است.(۱)

زبان سمبولیک قرآن، با استفاده از نماد فطری در پی توجه دادن نهاد آدمی برای کشف دلالت های حقیقی و پی بردن به راز و رمز جهان هستی است. اگر این زبان همراه قرینه باشد، معنای نهان، تعیّن یافته، به استعاره تمثیلی نزدیک می شود و اگر قرینه نداشته باشد، نسبت بین سمبول و معنای آن بر مبنای داده های فطری سنجیده خواهد شد.

این به آن معنا نیست که وجود بعضی از متشابهات و کنایات در قرآن مانند، ایستادن خداوند بر عرش،(۲) سخن گفتن با فرشتگان،(۳) عرض امانت بر آسمان ها و زمین(۴) و... تنها تعابیر نمادین بوده قابل ارجاع به واقعیت نباشند.

در هر حال، برای پذیرش زبان سمبولیک برای قرآن، نباید حقیقت را انکار کرد؛ زیرا بیان قرآن به گونه ای است که امکان اراده معنای حقیقی از آن نیز وجود دارد؛ هم چون داستان حضرت آدم علیه السلام در حالی که قصه ای نمادین و تمثیلی است، دارای شخصیت های حقیقی بوده، در خارج نیز رخ داده است. علامه طباطبایی درباره قصه حضرت آدم بر این باور است:

واداشتن فرشتگان به سجده بر آدم، بدان جهت بود که او جانشین خدا در زمین می بود. در واقع سجده بر آدم که در خارج واقع شد، حکم سجده بر جمیع بشر را داشته و آدم

۱- زبان از یاد رفته، ص۱۳.

۲- سوره طه، آیه ۵.

۳- سوره بقره، آیه ۳۰.

۴- سوره احزاب، آیه ۷۲.

به عنوان نمونه و نایب مورد سجده قرار گرفته است. به نظر می رسد قصه منزل دادن آدم و همسرش در بهشت و سپس فرود آوردن وی به خاطر خوردن از درخت به منزله مثل و نمونه ای است که خدای تعالی وضع آدمیان را پیش از نزول به دنیا و سعادت و کرامتی که در منزل قرب داشتند و آن دار نعمت و جوار رب العالمین را به آن مثل مجسم داشته است.(۱)

همین برداشت را در کلام شهید مطهری می توان جست وجو کرد. وی نیز معتقد است:

قرآن داستان آدم را - به اصطلاح - به صورت سمبولیک طرح کرده است... آدم در قرآن... یک فرد و یک شخص است و وجود عینی داشته... قرآن داستان آدم را از نظر سکونت در بهشت، اغوای شیطان، طمع، حسد، رانده شدن از بهشت، توبه و... به صورت سمبولیک طرح کرده است.(۲)

۴. زبان حقیقت مدار

قرآن کتابی است که هرگز باطل در آن راه نیافته، وقایع و رویدادهایی را، بر پایه واقعیت نقل می کند. آن چه به عنوان قصص در قرآن آمده، به معنای پی گیری سرگذشت پیشینیان بوده، حوادثی واقعی هستند که در امت های گذشته در بستر تاریخ، رخ داده اند. قرآن با سبک هنری خود به صورتی دل کش، رویدادهای تاریخی را روایت می کند.

روشن است، قرآن کتاب تاریخ نیست و اگر داستانی را بازمی گوید، در پی نتایج اخلاقی آن بوده، سرگذشت پیشینیان را با هدف تأثیرگذاری

۱- المیزان، ج۱، ص۱۳۲.
۲- مرتضی مطهری، مجموعه آثار، ج۱، ص۵۱۴ - ۵۱۵، تهران: انتشارات صدرا، چاپ هشتم، ۱۳۷۷ش.

و عبرت آموزی، برای مخاطبان خود بیان می کند. این شیوه داستان پردازی قرآن، دربر دارنده عناصر داستان و اصول فنی قصه گویی هم چون کاشت اطلاعات، تعلیق، غافل گیری، شخصیت پردازی، گره افکنی و... بوده، در این حال، از بیان واقعیت پا فراتر نمی گذارد.

دکتر محمود بستانی در این باره می نویسد:

اهمیت داستان های قرآنی در این نهفته است که با واقعیت ها سر و کار دارد، نه با وهم و خیال و بدین سبب خواننده را نسبت به حوادثی متقاعد می سازد که مستند و دارای واقعیت هستند، نه نسبت به حادثه ای که صرفاً احتمال وقوع آن داده می شود. البته لازم به تذکر است که صرف روایت کردن حوادث مستند، خوانندگان را تحت تأثیر قرار نمی دهد، بلکه این حوادث باید دربر دارنده وقایعی هیجان آفرین، شگفت انگیز و حیرت آور نیز باشد و این امری است که به ندرت تحقق می یابد و زبان هنری خاصی را می طلبد که از میان حوادث، قهرمان ها، موقعیت ها و محیط ها، عناصر معیّنی را برگزینند. یا به عبارت روشن تر، برخی از جنبه هایی را که در روشن کردن هدف فکری داستان به کار گرفته می شود انتخاب کند. از باب مثال، قطعه ای از زمان را برش می زند، و آن را به جای زمانی واقعی، در قالب زمان ذهنی درمی آورد، یا حادثه ای را که ذکر آن چندان ضرورت ندارد حذف می کند و یا برخی از ویژگی های مربوط به شخصیت را که باعث روشن شدن هدف داستان می شود، برجسته می سازد... .(1)

تمام این شیوه های هنری، در قرآن یافت می شود و به صورت فنی از آغاز تا فرجام، رویدادهای داستانی را در قالب ساختاری هنری روایت می کند.

۱- محمود بستانی، پژوهشی در جلوه های هنری داستان های قرآن، ترجمه: موسی دانش، ص۹۱، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی، چاپ چهارم، ۱۳۸۶ش.

در پایان این فصل، با استفاده از بیان سید قطب،(۱) ساختارهای روایی داستان های قرآن که دارای ویژگی های هنری بوده، در جذب مخاطب نقش بیشتری ایفا می کنند، را مرور می کنیم:

۱. ارائه چکیده داستان در ابتدا و سپس بیان تفصیلی رویدادها؛ مانند سوره کهف که در آغاز چند آیه برای اصل داستان زمینه سازی می کند، بعد رویدادها به تفصیل روایت می شوند.

۲. در آغاز، نتیجه داستان بازگو می شود، سپس ماجراهای داستانی، گام به گام بیان می شوند؛ مانند ماجرای موسی علیه السلام در سوره قصص و هم چنین داستان یوسف علیه السلام و تحقق رویاهایش.

۳. داستان به طور کوتاه بیان می شود و بدون هیچ مقدمه چینی، تنها دربر دارنده رویدادهای اصلی است؛ مانند داستان سلیمان علیه السلام و مورچه و هدهد و بلقیس.

۴. ساختار روایت به صورت معمای بسته ارائه می شود. راز قصه، هم بر قهرمان پوشیده است هم بر مخاطب؛ مانند حکایت موسی علیه السلام که با خضر علیه السلام ملاقات می کند.

۵. داستان موقعیت محور بوده، شخصیت به مرور فراموش می شود؛ مانند صاحبان باغ.

۶. استفاده از عنصر تعلیق در روایت، مانند حکایت آوردن تخت سلیمان علیه السلام و درآمدن ملکه سبا به کاخ بلورین.

۷. استفاده از کنایه نمایشی و غافل گیری در داستان، مانند مواجهه مریم علیها السلام و روح خدا.

۱- سیدقطب، آفرینش هنری در قرآن، ترجمه: محمدمهدی فولادوند، ص۱۵۹، تهران: بنیاد قرآن، چاپ اول، ۱۳۵۹ش.

۸. ارائه اپیزودیک رویدادها که با یک شخصیت محوری به هم پیوند می خورند؛ مانند داستان یوسف علیه السلام در سوره دوازدهم قرآن که از بیست و هشت اپیزود تشکیل یافته است.

استفاده قرآن از قصه به عنوان رسانه ای جذّاب، افزون بر تحریک احساسات و تأثیر بر عواطف مخاطبان خود، برای انتقال پیام، عبرت آموزی و تعلیم آموزه های اخلاقی است. از این رو، در پی نقل حوادث جزئی داستان گذشتگان نبوده، رویدادهایی را که دربر دارنده نکته تعلیمی نیست، حذف نموده است. قرآن با اسلوبی خاص، سازمان بخشی فراگیر کنش ها را بر پایه واقعیت ارائه داده، به دور از هر نوع خیال پردازی یا اسطوره انگاری، مفاهیم اخلاقی را در انتزاع مخاطب درمی آورد.

بدیهی است، آن چه در برخی از داستان های قرآنی به عنوان عناصر غیر منتظره یا زیر پا گذاشتن قوانین طبیعی نمود یافته، چیزی جز معجزه نیست. معجزه، پدیده ای غیر عادی، در اختیار پیامبران الهی بوده، تا به وسیله آن مردم را بیدار کرده، به عالم غیب و قدرت نامتناهی خداوند متوجه کنند.

در قصه های قرآن، عنصر معجزه تأکیدی بر واقعی بودن آنهاست؛ زیرا مخاطب تسلیم قدرت خداوند بوده، معجزه را رخدادی واقعی دانسته، با آن همراهی می کند و هرگز آن را عنصری فانتزی و خیالی نمی داند. به همین دلیل در پذیرش آن تردید نمی کند.

عناصر روایت پذیر

اشاره

همان گونه که در بخش های پیشین اشاره رفت، مواد اصلی این مطالعه ادبی را رویدادهای واقعی تشکیل می دهند. این رویدادها از بین صدها داستان واره با محوریت آموزه های مهدوی گزینش شده اند. در مطالعه این داستان واره ها، به عناصر ملموس و آشکاری دست یافته ایم که عناصری مشترک و تکرار شونده بوده و به گونه ای جهان شمول، در ارتباطی پایدار با زندگی آدمی، هویت یافته اند. این عناصر تکرار شونده (بن مایه ها) در فرآیند تحلیل به مثابه نیرویی جادویی، معیار اساسی گردآوری رویدادها بوده اند. دقت در این عناصر که برآمده از پیوند سلسله ای از داستان واره ها به یک دیگرند، به تجربه ای رضایت بخش و آگاهی مفید انجامید و زمینه یک پارچه ای فراهم آورد تا بن مایه های مهدوی به عناصری روایت پذیر تبدیل شده، به عنوان کلیدهایی جادویی و ابزاری مناسب در خدمت درام نویس قرار گیرند.

چنان که وجود عناصر تکرار شونده در ادبیات عرفی، اسطوره ها، داستان پریان، رویاها و... ملموس هستند، بن مایه ها، ابزاری کهن قلمداد

ص: ۷۷

شده، نویسندگان همواره در پدید آوردن آثار هنری از آنها الهام گرفته، درون مایه های مورد نظر خویش را بر مبنای آنها در انتزاع مخاطب قرار داده اند.

تغییر و تبدیل این بن مایه ها به واسطه عنصر تخیّل، سبب جذب عناصر ساختاری تازه می شود. این فرآیند به عنوان سنتی ریشه دار در ادبیات، پی گیری می شود، چنان که نورتروپ فرای معتقد است:

شاید به نظر آید نویسنده قصه، داستان هایش را در مخیله خود می سازد؛ اما چنین چیزی در ادبیات هرگز اتفاق نمی افتد، حتی اگر توهّم پیش آمد آن برای برخی از نویسندگان توهمی ضروری باشد. مواد و موضوعات او از سنت های گذشته اش فراهم می آیند که ممکن است، جایگاه اجتماعی قابل درک و تشخیص نداشته باشند و از سوی نویسنده یا مخاطبانش آگاهانه دانسته نشوند.(۱)

هرچند این مواد و موضوع ها با کمک عنصر شور و سرمستی که از تخیّل ادبی سرچشمه می گیرد، تغییر یافته، با قالبی نو عرضه شوند، باز به آسانی شناسایی می شوند. به همین دلیل است که همو در ادامه می نویسد:

در قصه های عامیانه پیرنگ، درون مایه ها و موتیف ها به اندازه کافی قابل پیش بینی اند که بتوان آنها را شمرد و فهرست کرد. درام های فی البداهه، از کمدیا دلارته تا تئاتر گوریل بر پایهٔ ضابطه ها یا عبارات کلیشه با کمترین میزان متغیّرها بنا شده اند... اینها همه کلیشه های تکراری اند، و واحد کلیشه ای عبارت یا داستان، سنگ زیربنای تخیل خلاق است. ساده ترین شکل آن چه من «کهن الگو» می خوانم... تخیل در جریان

۱- صحیفه های زمینی، ص۳۶.

کشمکش با جهانی که جدای از خود اوست، ناگزیر، واحدهای کلیشه ای و تکراری خود را مطابق مقتضیات آن جهان برمی گزینند تا آن چه را ارسطو عدم امکان احتمالی می نامد، ایجاد کنند. راه کار بنیادی که تخیّل در این فرآیند از آن بهره می جوید، همان است که من جابه جایی می نامم؛ یعنی انطباق ساختارهای کلیشه ای و تکراری با بافتاری که کمابیش باورکردنی است.(۱)

با تحلیلی که فرای به دست می دهد، بن مایه ها، مواد ریخت بخش، نظام دهنده و عناصری ساختاری قلمداد می شوند؛ چنان که پراپ، راگلان، کمپل و لاکان نیز بر همین باور بوده، از بن مایه ها پیرنگ های بنیادین و جهان شمول را به دست آورده اند.(۲)

یکی دیگر از کسانی که در استفاده ساختاری از بن مایه ها، نقش بزرگی دارد، بوریس توماشفسکی است. وی به کمک تجزیه اثر به واحدهای درون مایه دار، سرانجام به بخش های تجزیه ناپذیری که کوچکترین جزء ماده اولیه درون مایه را تشکیل می دهند، می رسد. این بخش تجزیه ناپذیر را «بن مایه»(۳) می نامد که همواره از طرح واره ای به طرح واره روایتی دیگری انتقال می یابد، در حالی که در جریان سیر و سفر از اثری به اثر دیگر وحدت خود را حفظ می نماید.

در چشم اندازی که وی ترسیم می کند، موضوع دربر دارنده مجموعه ای از همین بن مایه هاست؛ بن مایه هایی که با یک دیگر تلفیق می شوند و اثر را از بُعد درون مایه تقویت می کنند.

ص: ۷۹

۱- صحیفه های زمینی، ص ۶۰.

۲- نظریه های روایت، ص ۶۶ و ۶۷.

۳- Motif.

توماشفسکی بن مایه ها را در یک تقسیم بندی، به بن مایه های «هم بسته» و بن مایه های «آزاد»، و در تقسیم بندی دیگری آنها را به بن مایه های «ایستا» و بن مایه های «پویا» تقسیم می کند. در نظر وی، بن مایه های هم بسته آن دسته از بن مایه هایی هستند که در ساخت اثر و توالی روایت نمی توان آنها را به آسانی کنار گذاشت؛ زیرا کنار گذاشتن آنها سبب تضییع توالی زمانی و علت و معلولی رویدادها می شود. در واقع بن مایه های هم بسته، سبب پیوند علت و معلولی عناصر روایت پذیر می شوند.

به این ترتیب بن مایه هایی را که می توان بدون از میان بردن رابطه علت و معلولی رویدادها از آنها صرف نظر کرد، بن مایه های آزاد و حاشیه ای خواهند بود. به طور معمول، بن مایه های آزاد در طرح واره ها برای تقویت بن مایه های هم بسته به کار می روند و بر مبنای کنش عینی که توصیف می کنند به مقدماتی و تکمیلی یا انضمامی دسته بندی می شوند. وی بن مایه های مرکزی موجود در حکایات را بن مایه های «پویا» می نامد که ویژگی اصلی آنها به حرکت درآوردن موتور روایت است. به همین سبب، بر خلاف بن مایه های «ایستا» که از اهمیت کمتری برخوردارند، نخستین جایگاه را در ساخت اثر به خود اختصاص داده و زمینه را برای شرح و گسترش طرح واره ها فراهم آورده اند و بیشتر توصیف های مربوط به طبیعت، مکان، موقعیت، و ویژگی های شخصیت، از آنها به دست می آید.(۱)

۱- نک: تزوتان تودوروف، نظریه ادبیات، ترجمه: عاطفه طاهایی، ص۲۹۳ به بعد، تهران: نشر اختران، چاپ اول، ۱۳۸۵ش.

توماشفسکی، در حالی که باور دارد بن مایه ها، عناصری غیر ادبی هستند و همواره خارج از قصد هنری نویسنده یافت می شوند و بیرون از جهان اثر، دارای حیاتند، بن مایه ها را ماده اولیه صورت بندی و ساخت اثر می داند، گرچه برای بن مایه ها دلالتی واقعی در نظر داشته و بر این باور است که از همین زاویه می توان انگیزش واقع گرایانه اثر را دریافت.

عناصر بنیادین

اشاره

چنان که پیش از این اشاره شد، در هر اثر هنری می توان نظامی متشکل از مضامین به هم پیوسته را شناسایی نمود. این نظام همان درون مایه است. درون مایه دارای مفهومی کوتاه بوده، گاه مفهومی است که از کل اثر و گاه مضمونی است که از بخشی از یک اثر به دست می آید. درون مایه، نمایان گر نوعی وحدت بوده، مواد کلامی و عناصر جزئی را نظم بخشیده، بر اساس اصل علیت صورت بندی می کند. این درون مایه ها از مواد اصلی دیگری به نام بن مایه به دست می آیند که خارج از اثر دارای حیات بوده، سرآغاز گزینش مضامینی قرار می گیرند که همواره بازگوکننده جنبه معنایی مواد کلامی اثر هستند. می توان گفت این بن مایه ها به عنوان زهدانی به حساب می آیند که تمام ادبیات از آنها بارور شده است.

بیشتر نمایشنامه های ارزش مند جهان با تکیه بر بن مایه ها، توانسته اند فرهنگی را زنده کرده و به دیگران انتقال دهند. گرچه ممکن است هر نویسنده از راه های مختلف، عقاید و اندیشه های خود را از طریق متن به مخاطب انتقال دهد، اما بر خلاف توماشفسکی بر این باور هستیم که بن مایه ها افزون بر ساختار، محتوا را نیز به وجود می آورند. از همین رو،

ص: ۸۱

برای انعکاس درون مایه های مهدوی در یک اثر هنری، راهی جز استفاده مناسب از بن مایه های موجود در آموزه های مهدوی وجود ندارد. این بن مایه ها که همه از رویدادهای واقعی استخراج شده اند، بستری را فراهم می آورند تا روایت در آن جوانه زده، ریشه دوانده و رشد کند.

در ادامه باید به این پرسش پاسخ گفت که آیا هر بن مایه ای را بدون توجه به کارکرد آن می توانیم وارد یک اثر هنری کنیم؟

بن مایه ها مجموعه ای از درون مایگان را در اثر تشکیل داده، کل اثر را به هم پیوند می دهند. استفاده از بن مایه ها به منظور دست یابی به یک واحد مفهومی و حتی یک واحد زیبایی شناختی صورت می پذیرد.

در نظر توماشفسکی، نظام فرآیندهایی که آوردن بن مایه های ویژه و مجموعه آنها را توجیه می کند «انگیزش» نام دارد که می توان آنها را از نظر بعضی ویژگی ها دسته بندی و تفکیک نمود.(۱)

۱. انگیزش وابسته به ترکیب بندی

این انگیزش به اقتصاد و سودمندی بن مایه ها مربوط است. در واقع حضور یک بن مایه به هدف برجسته ساختن کنش و توجیه کارکرد روایی آن است. بنیاد اثر ادبی بر همین انگیزش سنتی استوار است. بن مایه ها، حتی اگر در پیرنگ داستانی به عنوان مواد جانبی و عنصری فرعی مورد توجه قرار گیرند، به حکم ضرورت باید امکان یک انگیزش وابسته به ترکیب بندی را در نهاد خود داشته باشند.

۲. انگیزش واقع گرایانه

گزینش هر بن مایه، به چشم داشت واقع نما جلوه دادن کنش اثر ادبی است. این انگیزش حقیقت نما، سازشی میان اثر پدیدآمده با واقعیت نهفته

۱- تزوتان تودوروف، نظریه ادبیات، ترجمه: عاطفه طاهایی، ص۳۱۳.

در بن مایه هاست. گرچه بسیاری از بن مایه ها با انگیزش واقع گرا آشتی ناپذیرند، اما این نباید موجب ضدّیت با امکان پذیر بودن و حقیقت نما جلوه دادن اثر ادبی بنیاد نهاده شده بر بن مایه ها شود؛ زیرا با گذار از هر مکتب ادبی به مکتب دیگر، سنت ها تغییرپذیرند، بر خلاف آوردن بن مایه ها با انگیزش واقع گرایانه که هرگز دگرگونی در آن راه نمی یابد و وصف واقع گرا را می توان برای هر مکتبی به کار برد.

هرچه بن مایه ها واقع گرایانه تر باشند، حتی اگر همواره ساختمان هنری آن تبدیل شود و قراردادهای فرمی آن جایگزین گردد، کاربردی تر خواهند بود. این قوانین پویا، مربوط به ساخت هنری بوده و در روند آفرینش «حقیقی» بن مایه ها را بازتولید می کنند. چنان که در طول تاریخ ادبیات، حضور بن مایگان در تنوع گونه های ساختاری، رنگ نباخته، مانع از رشد ادبیات پندارین هم نشده است. از همین زاویه واقع گرایانه است که می توان به آسانی ماده اولیه غیر ادبی موجود در اثر ادبی را تشخیص داد.

ص: ۸۳

بن مایه های مهدوی

اشاره

طرح کلی این پژوهش بر مبنای تحلیل رویدادهای واقعی استوار شده، که با وجود داشتن ظرفیت و شرایط پذیریش و کسب فرم زبانی مناسب و نهفته بودن استعداد صیقل یافتن به صورت داستان و درام در جوهر آنها، هنوز فرم ادبی معینی به خود نگرفته اند.

پس از تحلیل فنی داستان واره ها و باز اندیشی مفاهیم و آموزه های مهدوی، به بن مایه هایی دست یافته ایم که امکان تولید متن دراماتیک فارغ از هر فرمی را تحقق بخشیده است. با تمرکز دوباره بر عناصر تکرار شونده در رویدادهایی که بر پایه واقعیت شکل گرفته اند و خوانش مجدد این جان مایه ها، رمز آفرینش های ادبی و البته درام دینی، ظهور و طلوع خواهد نمود؛ زیرا بنیاد مهارت و ظاهرسازی مفاهیم مذهبی و مهدوی بر این بن مایه ها استوار است.

در این جستار در پی بیان تئوری هستیم که توصیف بن مایه های مربوط به موضوع یادشده از این راه میسر می گردد و گسترش

ص: ۸۵

درون مایه های مهـدوی در اثر هنری امکان می پـذیرد. به این واقعیت نیز اذعان داریم که این عمل، شـکاف های جدی را در کمال زنده داسـتان پردازی به جای خواهد گذاشت. به همین دلیل نیازمند مداخله تخیل خواهیم بود؛ زیرا تخیل ترکیب دهنده به مثابه قابلیت، آفریدن اثری نو با بازسازی همین واقعیت ها، جنبه های زیبایی شـناختی آنها را برجسته می سازد. آن چه قصد توصیف آن را داریم، به شکلی غنی شده در پدیده های واقعی وجود داشته، به راحتی در دست رس قرار می گیرد.

این بن مایگـان به ترتیب اهمیت و کارکرد داسـتانی آنها سامان یافته انـد و البته نگران تقـدم و تأخر این مقوله ها از یک دیگر نیستیم؛ زیرا نویسـندگان در مقـام به کـارگیری این مقوله ها و اسـتفاده از آنها در درام یا رمان، به رعایت تقـدم و تأخر مجبور نخواهند بود. به این ترتیب بن مایگان استخراج شده، یکی پس از دیگری به تناسب، بررسی و عرضه می شوند.

۱. تولد معجزه آمیز و زایش رازآلود

«او تولد خواهد یافت تا انسانیت را به حقیقت سوق دهد».

یکی از بن مـایه های انکارناپـذیر موجود در بین داسـتان واره ها، «زایش راز آمیز» است. این بن مایه به موضوع مورد پژوهش اختصاص ندارد، بلکه با بررسی سطحی زندگی هر یک از انبیا و اولیای الهی به راحتی دریافت و شناسایی می شود.

انتظار تولد مولودی نجات بخش با مشـیت مقدس و موهبتی برتر که با نیروهای رسـتگاری بخش خود زاده خواهد شد و انسان های متحیر و گرفتار در سیطره نیروهای پلید و مهلک و سرگردان در سرزمین های

سرمازده و تاریک را از نامرادی ها و ناکامی ها رهایی بخشد، از دیرباز در شکل گیری بسیاری از پیرنگ های داستانی کاربرد گسترده ای داشته است.

گرچه در دوره هایی از تاریخ، قرار گرفتن این واقعیت در هاله ای از ابهام، باعث شد آدمی دوباره به سمت شرارت خیز بردارد و ترس از سرکوبی و به دور افکنده شدن ارزش های واژگونه و ساختگی و به دست فراموشی سپرده شدن آنها و رهایی و گریختن بشر از تاریکی و ناآگاهی، به مسدود شدن و انکار این واقعیت انجامد. انسان خسته از رنج تنهایی و فرومانده در برابر زیاده خواهی ظالمان، جز آهنگ یأس و نومیدی، نغمه دیگری را ساز ننمود و نتیجه ای جز سرخوردگی و پوچی برای وی به ارمغان نیاورد.

همین لایه پوشانی و ابهام، زمینه را برای طرح درخواست تحول و دگرگونی حکومت ها و سرکوبی ظالمان به دست شخصی که به گونه ای معجزه آسا و رازآلود متولد خواهد شد هموار ساخت و با وجود طرد و فراموشی، نوسازی زندگی و درخشش شگفت آور نور امید، در پرتو نیرویی آزادی بخش، مورد پیش بینی و درخواست جوامع قرار گرفت.

لایه پوشانی و پنهان کاری، پی آمد طبیعی زایشی است که مورد تهدید قرار گرفته است و نوزاد پنهان شده به دست مادر یا دایه هراسان، در اسطوره های زئوس و نیز در داستان های موسی و عیسی در کتاب مقدس یافت می شود که در ساختار اسطوره بنیاد به درون مایه فرود معروف است.

دوران قبل از تولد موسی پر از اسرار است. برای این که موسی متولد نشود، به دستور حکومت صدها طفل بی گناه سر بریده شدند، اما او به دنیا می آید و بزرگ ترین دشمن او، فرعون، پرورش دهنده و حامی او می گردد. چنان که به مادر موسی وحی نمود که فرزند خود را در

صنـدوقچه ای بگـذارد و به آب بسـپارد. امواج آب، وی را به ساحـل نجات رسانیـد و محبت او را در دل دشـمنش انـداخت و سرانجام به مادر بازش گرداند. به این ترتیب که خواهر موسـی به دیار فرعون رهسـپار شد و به آنان گفت: من زنی سراغ دارم که می توانـد تربیت این کودک را بر عهـده گیرد. بـدین گونه مادر موسـی از سوی حکومت، عهده دار سرپرستی از کودک خود شد.

انتظار تولد منجی قبل از ظهور مسـیح، شگفت آورتر است. ورژیل، شاعر حماسه سرای رومی، چهل سال پیش از میلاد مسیح، این نیاز حقیقی بشـر را در اشـعار روسـتایی خود انعکاس می دهـد و تولـد معجزه آسای مردی بزرگ را نویـد می دهد. چیزی نگذشت که این رویای مردم مدیترانه به واقعیت نشست.

چنـان که مریم از قـوم خود کنـاره گرفت، روحی به صورت بشـر متمثـل شـد و به وی نویـد داد که من مـأمورم به تو فرزنـدی پـاکیزه ببخشـم. این کـار برای خـدا آسـان است. نـور مسـیح در رحم او قرار گرفت و درد زایمـان او را به سـوی درخت خرما کشانـد. درخت خرمای خشک را تکان داد و رطبی تازه از آن فرو ریخت و مسـیح متولـد شد. مریم همراه او به میان قوم خود بـازگشت و به دسـتور خداونـد سـکوت اختیـار نمود تـا طفل شـیرخواره در گهواره سـخن بگویـد و خود را پیامبر خـدا معرفی نماید.(۱)

این سـیر هم چنان ادامه دارد. شـبه جزیره عربستان چونان کویر گرفتار در چنگال قحطی و خشک سالی، در انتظار باران نجات بخش به سـر می برد؛ چراکه پیامبران، مؤبـدان و خواب گـذاران از پیش، مژده تولد مردی عدالت گستر را داده بودند. ترس و اضطراب در اندیشه حاکمان و امید و

۱- نک: سورهٔ مریم، آیهٔ ۱۸ – ۳۲.

چشم انتظاری در دل مردمان موج می زد. سرانجام این وعده تحقق یافت.

این رویداد اسرار آمیز، شگفتی هایی به همراه داشت؛ ایوان کسرا شکافته شد و چند کنگره آن فرو ریخت و آتشکده فارس خاموش شد؛ دریاچه ساوه خشکید؛ بت های بت خانه مکه سرنگون شدند؛ نوری از وجود آن مولود، به سوی آسمان ساطع شد که شعاع آن فرسنگ ها راه را روشن کرد.(۱)

انتظار زایش مولودی آزاده با نیرویی نجات بخش و آسیب ناپذیر که گویا در زهدان هستی ذخیره شده تا وضعیت بشر را سامان دهد، در موضوع مورد پژوهش نیز به روشنی مشاهده می شود و شاید یکی از اسرارآمیزترین بن مایه های موجود در این قلمرو باشد؛ زیرا ظرفیت لازم را داراست تا به تعین دست مایه موضوعی و مضمونی بدل شود.

تولد مردی از نسل آخرین پیامبر، بارها از سوی پیشوایان پیشین مژده داده شده بود؛ مولودی که با ظهورش عدالت را بر جهان حاکم می کند و با انقلاب عالم گیر خود، زمام داران ظالم و خودکامه را سرکوب نموده، آسایش، رفاه، صلح و امنیت را برای بشر به ارمغان می آورد.(۲) این پیش گویی ها سبب شد تا تدابیر امنیتی شدیدی از سوی حاکمیت وقت اتخاذ شود، تا آن جا که «ابومحمد» یازدهمین نور خدا را با حصار ظلمت و تیرگی محصور نمودند تا مبادا از صلب او چنین نوری پدید آید.

۱- محمدباقر مجلسی، بحارالانوار، ج۱۵، ص۲۴۸؛ تاریخ یعقوبی، ج۲، ص۵.

۲- اعتقاد به ظهور منجی در آخرالزمان تنها به یک فرقه و مذهب خاص اختصاص ندارد؛ بلکه به عنوان اندیشه ای جهانی در تمام ادیان الهی از قوم یهود گرفته تا هندوها و بوداییان مطرح است. نک: کتاب مقدس؛ عهد عتیق؛ زبور؛ مزمور ۳۷؛ اشفیای نبی، باب ۱۱؛ حبقوق نبی، باب ۲؛ انجیل لوقا، باب ۱۲ و ۲۱. این اندیشه در باور همه ملت های جهان، از جمله ژرمن ها، صرب ها، اقوام اسکاندیناوی و... وجود دارد و آنها در انتظار موعودی جهانی با نام های گوناگون ارتور، اودین، بوحض و... هستند.

بـدین سـان حکومت عباسـی، فشـار و اختنـاق را در مورد پیشوای یازدهم شدیـدتر نمود و پیوسـته زنـدگی حضـرتش را تحت کنترل خویش قرار داد. این وحشت حکومت، باعث شـد تا ابومحمـد را زنـدانی نموده، حتی درصـدد قتل وی برآیند؛ غافل از این که این نور مقدس، به مشیت الهی باید از صلب پیشوای یازدهم به زهدانی پاک منتقل گردد و آن وعده الهی تحقق یابد. آن دامن پاک و مطهری که شایسته پذیرش این نور فروزنده بود، از پیش گزینش شده بود. او کسی نبود جز «ملیکا» شاه زادۀ بیزانس، دختر قیصـر امپراتور روم، از نوادگـان شـمعون جانشـین مسـیح که در عـالم رویـا، خـود مسـیح وی را برای ابومحمد خواستگاری می کند.(۱)

ملیکا با پشت سر گذاشتن حوادثی بهت آور و شگفت انگیز،(۲) به کابین یازدهمین پیشوا درمی آید و بدون آن که کسـی از این امر مطلع شود، آن نور مقدس را حامل می شود، تا آن که به گونه ای اسـرار آمیز در نیمه شعبان سال ۲۵۵ق در شهر سامرا متولـد می شود. مسـتند ترین گزارش در این زمینه، از طرف «حکیمه» عمه وی نقل شـده که از نزدیک شاهـد آن تولـد معجزه آسا بوده است.(۳) این مولود فرخنده پس از تولد در همان حالت اختناق و خفقان، به گونه ای کاملاً سرّی و مخفیانه به رویت یاران خاص و پیروان راستین ایشان رسیده است.(۴)

در بین مواد و مصالـح بسـیاری که به عنوان دست مـایه در اختیـار نویسـندگان قرار دارد، این بن مـایه از اقبال خوبی برخوردار بوده و خواهد

۱- سید جمال الدین حجازی، آخرین سفیر، ص۱۷، کانون پیام نور، ۱۳۷۰ش.

۲- سید جمال الدین حجازی، آخرین سفیر، ص۱۴. سـرگذشت پرماجرای ملیکا، از فرو ریختن صلیب ها در کاخ قیصر هنگام عقد او تا رسیدن به امام یازدهم علیه السلام و متولد شدن یگانه فرزند آسمانی اش، از ظرفیت داستانی جذابی برخوردار است.

۳- شیخ عباس قمی، منتهی الامال، ج۲، ص۷۵۱، قم: انتشارات هجرت، ۱۳۷۶ش.

۴- مهدی پیشوایی، سیره پیشوایان، ص۶۶۸، قم: مؤسسه تحقیقاتی امام صادق علیه السلام، ۱۳۷۶ش.

بود. بیشتر نویسندگان در طول تاریخ، توجه ویژه ای به این بن مایه داشته اند و این دست مایه با پرداخت مناسب و تمهیدات روایی اتخاذ شده، عناصر ساختاری تازه ای را به خود جذب نموده است؛ چنان که بیشتر رمانس های یونان بر محوریت همین بن مایه شکل گرفته اند. نورتروپ فرای در این باره می نویسد:

درون مایه معمولی نوزادی که بر دامنه تپه بی پناه رها می شود و شبانان پیدایش می کنند، پیوندی نزدیک با این گونه داستان ها داشته، در هوس نامه های یونان و کمدی نو رواج گسترده ای یافته است. البته در اسطوره مسیحی، مسیح به گفته اعتقادنامه مسیحی، از بالا به این جهان فرود می آید؛(۱) و لیکن داستان های میلاد او در انجیل های چهارگانه همانندی های زیادی با دورن مایه های کمدی نو را نشان می دهد. در واقع مسیح از تبار شاهان است؛ هم چنان که سه پادشاه (که پس از زایش او می آیند) بازگو می کنند و با این همه، گذشته از این که زندگی اش از سوی پادشاه غاصبی در خطر می افتد در گمنامی نیز زاده می شود.(۲)

و باز همو در جایی دیگر از کتاب خود می گوید:

اگر نقش مایه زایش رازآمیز نبود، اسکات و دیکنز اغلب از ایجاد کشش در پیرنگ های خود درمی ماندند... در کنار نوزاد رها شده، نشانه زایش که گواه پایگاه والای اجتماعی اوست در کنار قنداق وی نهاده می شود. این نشانه هویت آنان را میسور می سازد... روند عملی رها کردن و پذیرش نوزاد در بسیاری از

۱- descenditde coelis.

۲- صحیفه های زمین، ص ۱۲۰.

داستان ها یافت می شود؛ از داستان موسی گرفته تا اولیورتوییست.(۱)

۲. جست وجوگر

اشاره

عنصر اساسی در شکل گیری موقعیت های استخراج شده، شخصیت انسانی است که کنش او (جست وجو) مبنای دسته بندی است. این بن مایه به عنوان کنش گر اصلی در همه موقعیت های داستانی بررسی شده وجود دارد. شخصیت های شناسایی شده در داستان واره های پژوهش شده، به نمونه های شناخته شده در فرهنگ عامه تشیع تبدیل شده اند. شاید در ابتدای امر این شخصیت ها وجود قالبی و فرسوده ای از خود بروز دهند، اما با شناسایی جنبه های انسانی نامأنوس و غیر متعارف آنها، هویت ویژه، فردیت، حجم و بُعد می یابند و همین شناخت دقیق از آنها، امکاناتی را بنا می کند که در دسته بندی کنش آنها، ویژگی هایی فراتر از کارکرد ثابت و از پیش تعیین شده و بسته شان ملاک جداسازی قرار می گیرند؛ گرچه با توجه به جنبه ها، ویژگی ها و کنش ها می توان آنها را از هم جدا نمود.

وجود اشخاص در ایجاد موقعیت، نه تنها به عنوان یکی از عناصر داستانی، بلکه از دیدگاه پدیدارشناختی، اهمیتی ویژه دارد. بحث درباره رابطه شخصیت با داستان از مباحث سنتی درام بوده، پیشینه ای به درازای تاریخ آن دارد. پایه گذار اصلی آن، ارسطو در بوطیقاست که به عنوان نظریه ای مستقل درباره شخصیت محسوب می شود. وی افسانه مضمون «داستان» را قبل از شخصیت قرار داده است؛ زیرا تراژدی را دارای شش جز: افسانه مضمون، شخص بازی، گفتار، اندیشه، منظر نمایشی و آواز

۱- صحیفه های زمین، ص۱۲۱.

می داند.(۱) این اندیشه سال ها بر دنیای درام حاکم بود، تا این که در قرن نوزدهم سازوکار رمان مطرح شد و این تفکر روبه افول نهاد، تا آن جا که بسیاری بر این باور شدند که داستان تنها وسیله ای برای نمایش شخصیت است.

این مشاجره در تقدم داستان یا شخصیت از بنیاد بی اساس است؛ زیرا وابستگی ساختاری این دو به یک دیگر تا آن جاست که شخصیت بدون داستان و داستان بدون شخصیت حتی در ساده ترین شکل آن تحقق نمی پذیرد؛ چراکه موقعیت داستانی، مجموعه روابط شخصیت با امور و دنیای پیرامون است. در واقع شخصیت است که به داستان شکل می دهد و داستان است که سیرت و خصلت اشخاص را دربر می گیرد. بر همین مبنا، با وجود آن که نظریه پردازی چون ارسطو منکر شکل گیری درام بدون وجود شخصیت نشده است، اما در آثار نظری درام شناسانه شخصیت، عنصر اصلی درام به شمار می رود. اورلی هولتن، دیدگاه ارسطو را در این باره چنین مطرح می کند:

ارسطو اذعان دارد که نمایش بدون شخصیت ممکن است و در واقع نمایش های عصر وی بدون شخصیت نمایشی بود. بدیهی است که مراد وی این نیست که نمایش بدون آدم ممکن است؛ زیرا انجام فعل مستلزم وجود فاعل است. به نظر می رسد که از دیدگاه نمایش نامه نویس دو شیوه برخورد اصلی به وجود افراد در یک نمایش نامه وجود داشته باشد. یک شیوه آن است که مردم را صرفاً به عنوان اشیا یا ابزار لازم برای انجام یک عمل و یا نشان دادن موضوعی در نظر گیریم. به عنوان مثال، یک داستان اسرارآمیز صرفاً مستلزم وجود یک کارآگاه، یک قربانی

ص: ۹۳

۱- ارسطو و فن شعر، ص۱۲۲.

و گروهی مظنون است که یکی از آن میان قاتل است. برای انجام عمل پی گرد و کشف قاتل نیازی به پرداخت بیشتر عوامل فوق نیست. واقع آن است که در بسیاری از داستان های اسرارآمیز به نظر می رسد شخصیت ها کم و بیش قابل معاوضه باشند. همین نکته در خصوص بسیاری از کمدی های وضعیت صدق می کند. ارسطو چنین نمایش هایی را نمایش بدون شخصیت می خواند.

شیوه دیگر آن است که شخصیت های کاملاً پرورده و فردیت بخشیده خلق کنیم، آنها را با مشکلی مواجه کرده، یا در مجموعه ای از اوضاع و احوال قرار دهیم و بگذاریم که عمل محصول نوع شخصیت آنها باشد.(۱)

خاستگاه نظریه ارسطو، تفکیک هستی شناختی بین شخص در دنیای واقعی و شخصیت در دنیای درام است.

مسلماً سرشت یک شهروند معمولی، آدم کوچه و بازار و کسی که در دنیای واقعی وجود دارد، با سرشت ساخته شده شخصیت در درام (هرچند واقع گرا) متفاوت است. از جمله می توان به تفاوت هایی که مانفرد فیستر در کتاب نظریه و تحلیل درام، بین این دو مقوله قائل شده است، اشاره نمود:

الف) اشخاص واقعی

اشخاص در دنیای واقعی، با وجود رشد یافتن تحت تأثیر زمینه های خاص اجتماعی استقلال فردی دارند. هر انسان با ویژگی هایی چون نام، جنس، علاقه ها و سلیقه ها، طبقه اجتماعی، نژاد، میزان تحصیلات و شغل،

۱- اورلی هولتن، مقدمه بر تئاتر آینه طبیعت، ترجمه: محبوبه مهاجر، ص۷۷، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸۴ش.

حالات روحی و روانی، عقاید، ارزش ها و... ، هویتی منحصر به فرد دارد که او را از دیگران متمایز می سازد. وی در پی رشد جسمی و عقلی، قادر به ترک محیطی که در آن رشد یافته یا حتی تغییر آن خواهد بود.

ممکن است اطلاعات یک شخص واقعی تصور شدنی نباشد. گاه برخی از آن اطلاعات، هیچ گونه سرنخی درباره هویت واقعی او نمی دهند و تا حد بسیاری عَرَضی محسوب می شوند و نمی توانند مبنای قضاوت قرار گیرند؛ زیرا برخی از اطلاعات فرعی، ظاهری و نامربوط بوده و بیان گر ذات او، سرشت بنیادی و لایه های پنهان شخصیت او نخواهند بود.(۱)

ب) شخصیت در دنیای درام

اشاره

شخصیت داستانی حاکی از چیزی است که به عمد مصنوع، تولید شده یا ساخته شده برای هدفی خاص بوده، القاگر حس کارکردی بودن آن و نه استقلال فردی خواهد بود. شخصیت دراماتیک را نمی توان از محیط داستانی جدا نمود و اساساً وجود او به همین محیط بستگی دارد. ممکن است شرایط اجتماعی بر زندگی یک شخص واقعی تأثیر بگذارد یا آن را تعیین نماید، اما در درام کارکرد زمینه داستانی، تعیین و تعریف نقش واره داستانی به شکل عملی است.

مجموعه اطلاعات تعیین کننده یک شخصیت داستانی محدود و بسته است، بر ساخته آگاهانه و عمدی است؛ به همین دلیل جزئی ترین اطلاعات در مورد وی از اهمیتی ویژه برخوردار است. حتی اسم او که جزئی ترین بخش اطلاعات عرضه شده قلمداد می شود.(۲)

۱- مانفرد فیستر، نظریه و تحلیل درام، ترجمه: مهدی نصرالله زاده، ص۲۱۲ (تلخیص)، تهران: انتشارات مینوی خرد، چاپ اول، ۱۳۸۷ش.

۲- مانفرد فیستر، نظریه و تحلیل درام، ترجمه: مهدی نصرالله زاده، ص۲۱۳ (تلخیص).

دلیـل توجه مـا در این پژوهش به اشـخاص موجود در موقعیت هـای داسـتانی به عنوان یـک بن مـایه این است که در پردازش سرشت یـک شخصـیت یـا نقش واره دراماتیـک، با الهام از مکتب واقع گرایی زنجیره ای از ویژگی ها را به شخصـیت نسـبت دهیم و خطوط اصـلی انگیزه دراماتیـک و نیـاز او را روشن سازیم؛ نه این که با معرفی این اشـخاص تنها در پی توصـیف یک شخص، بسان یک عکس بـدون در نظر گرفتن ویژگی های اساسـی آن باشـیم تا نتیجه آن گزارش، گام به گام بـدون تغییر و بازسـاخت که مختص واقع گرایی است، باشـد. بلکه بایـد شخصـیت را از مجموعه امور واقعی زنـدگی و غلاـف تـداعی های معمول بیرون کشـید و در مجموعه ای جدیـد با بـدعت هنری به عنصـری از عناصـر درام تبدیل نمود. در این صورت است که سرآغازهای نهفته کشمکش های دراماتیک و تباین و تقابل ها به وجود می آیند و شخصیت ها دارای بُعد شده، از یک دیگر متمایز می شوند.

همین تباین ها، تفاوت ها و ویژگی های تمایزبخش، مبنای دسته بندی شخصیت ها از سوی نظریه پردازانی چون پراپ، سوریو و دیگران شده است. فیستر این تقابل ها را با توجه به دیدگاه آنها چنین تحلیل می کند:

یکی از الگوهـای موجود برای ساختـار حاصـل از تقابل ها و کشـمکش ها، تمایز معمول بین قهرمان و نقش واره مخالف او یا بین پروتـاگونیست و آنتـاگونیست است. ولاـدیمیر پراپ در کتـاب خود بـا عنوان ریخت شناسـی قصه های عامیانه این تقسـیم بنـدی را به سه کـارکرد قهرمان، هم دست و دشـمن یا رقیب گسترش داد. ئی، سوریو در کتاب خود با عنوان هزار و دویسـت موقعیت نمایشی، الگویی حتی پیچیده تر از این پیشنهاد

کرده است. سوریو الگوی خود را با شناسایی شش کارکرد اصلی در درام آغاز می کند؛ کارکردهایی که لازم نیست همه آنها همیشه محقق شوند و مجریان آنها نیز چه فرد باشد و چه گروهی از نقش واره ها ممکن است بسته به موقعیت دراماتیک عوض شوند. فلذا، نقش واره دراماتیک و کارکرد دراماتیک همسان نیستند هرچند که البته در هر موقعیت مفروض، نقش واره های مشارکت کننده و کارکردهای دراماتیکی که انجام می دهند عمیقاً به یک دیگر متصلند. در عین حال یک نقش واره منفرد ممکن است هم زمان چند کارکرد مختلف را به انجام رساند و بالعکس، یک کارکرد واحد را ممکن است چند نقش واره انجام دهند. کارکردهای سه گانه قهرمان، هم دست و دشمن در الگوی سوریو نیز ظاهر می شود، به عنوان نوعی نیروی مضمونی که در تلاش است ارزش معینی را برای خودش یا کسی دیگر تثبیت کند، یا دست کم می کوشد از ارزش منفی احتراز کند؛ به عنوان شخصیت رقیب یا مخالف که با نیروی مضمونی رقابت، یا در برابر او مقاومت می کند؛ و به عنوان هم دست که می تواند به هریک از کارکردهای دراماتیک دیگر متصل شود.(۱)

کاراکتر نمایشی انگاره ای پیچیده و متضمن فهم یک کنش کامل است و فراتر از زندگی واقعی، موجود پویایی است که هستی او در کنش های داستانی پدیدار می شود. و معرف نمونه های آرمانی تیپ های خود هستند، هرچند توجه به ویژگی های ملموسی چون نقاط ضعف، عادت ها، کاستی ها، سلوک فردی و... ، وی را واقعی تر می کند و روایتی عینی تر از کنش نمایشی مجال بروز می یابد.

ص: ۹۷

۱- مانفرد فیستر، نظریه و تحلیل درام، ترجمه: مهدی نصرالله زاده، ص۲۲۴.

بسیاری از آدم هایی که محور داستان واره ها قرار گرفته اند، همیشه در ذهن ما وجود دارند و درباره آنها داستان های گوناگونی شنیده ایم. این بن مایه «جست وجوگر» دارای نقش ویژه های مختلفی است. ممکن است برای وی بیش از یک کارکرد تطبیق پذیر باشد. رده بندی نقش ویژه ها و بررسی زنجیره کنش های جست وجوگر امکان شناسایی این بن مایه را از میان حکایات و داستان واره های واقعی فراهم می سازد. کارکرد یک شخص بر اساس اهمیتی که در مسیر شکل گیری قصه واره ها دارد، مبنای دسته بندی بن مایه جست وجوگر است.

جست وجوگر به مثابه قاتل

این بن مایه، تجسم انرژی های منفی و شرارت است که در بسیاری از مواقع نقش شخصیت اصلی را ایفا می کند. کارکرد دراماتیک آن در پیش برد پیرنگ داستانی و طرح و توطئه انکارناپذیر است.

گرچه ممکن است این جست وجوگر، خود عاملی مستقل با اهداف خاص خود باشد، اما در بیشتر موارد وی به عنوان وکیل و مشاور سیاسی در خدمت نیرویی برتر قرار دارد که همواره با تزویرهای خود انرژی غیر فعال آنها را به تغییر و کنش وامی دارد. این قسم از جست وجوگر را می توان همان شخصیت منفی یا تبه کار و دشمن دانست که در پی نابودی، شکست و قتل قهرمان است. وی با رفتار خصمانه خود سبب ایجاد خطر برای قهرمان می شود که همین کنش او به کشمکش می انجامد.

این بن مایه که نیرویی اغواگر، تبه کار و جنگ طلب است، در ساختار اسطوره ای در قالب «سایه» می گنجد که معرف کیفیات منفی،

خصوصیات شیطانی و جنبه های تاریک درون انسان هاست که از دیدگاه روان شناختی، این بُعد از ناخودآگاه انسانی سرکوب شده محسوب می شود که به اعماق تاریک ناخودآگاه وجود آدمی واپس زده شده است. البته تطبیق این بن مایه بر سایه در صورتی صادق است که تبه کار و اغواگر، نیرویی خارج از وجود قهرمان تصور شود؛ چنان که در موضوع مورد پژوهش این گونه است.

بعد از آن که وعده الهی تحقق یافت و زایش رازآمیز به وقوع پیوست، جست وجو برای یافتن این مولود مقدس آغاز شد. مولودی که به عنوان جانشین امام یازدهم و سرنگون کننده بساط حکومت جور شناخته می شد، باید با تدابیر امنیتی سرّی از محدودیت های سیاسی عباسیان محفوظ می ماند. به همین دلیل، پس از آن که ودایع امامت، نام اعظم خدا، وراثت و اسلحه را از پدر تحویل گرفت، چهل روز پس از تولد به مکانی نامعلوم فرستاده شد و آن گاه به سفارش پدرش، با حفاظت احمد بن محمد بن مطهر به مکه اعزام شد تا تحت سرپرستی مادربزرگ پدری اش قرار گیرد و از آن جا به مدینه رفتند که سی نفر از یاران پدرش مأمور محافظت از وی شدند.(۱)

معتمد با آگاهی از بیماری امام یازدهم، عده ای را به فرماندهی قاضی بن بختیار به خانه ایشان فرستاد تا اوضاع را گزارش نمایند و در جست وجوی کودک باشند و اگر او را یافتند، بکشند. بعد از آن که از یافتن کودک ناامید شدند و یازدهمین پیشوا به شهادت رسید، معتمد به نحریر، پیش کار مخصوص خود دستور داد تا تمام کنیزان و همسران امام

۱- جاسم حسین، تاریخ سیاسی غیبت امام دوازدهم عجل الله تعالی فرجه الشریف، ترجمه: محمدتقی آیت اللهی، ص۱۲۴، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۷ش.

را تحت نظارت خود داشته باشد. وی به همراه عده ای از زنان مراقب کنیزان حضرت شد. حتی برخی را دو سال تحت کنترل و نظارت خود نگاه داشت.(۱) بعد از مرگ معتمد، با برادر زاده او معتضد بیعت شد. او نیز در پی یافتن فرزند پیشوای یازدهم بود. وی شخصی بی رحم و خونریز بود و کسانی را که به هر دلیل می کشت، بدنشان را قطعه قطعه می نمود و هرگاه بر یکی از سرداران یا نوکرهای خود خشم می گرفت، دستور می داد گودالی حفر می نمودند و او را با سر درون گودال قرار می دادند و بر او خاک می ریختند و نیمه پایین بدنش از خاک بیرون می ماند تا جانش از دُبُر درمی آمد.(۲)

وی به وزیر خود عبیدالله بن سلیمان که نسبت به شیعیان بسیار سخت گیر بود، مأموریت داد تا فرزند ابومحمد را جست وجو کند و در صورت دست یابی بکشد.(۳)

چنان که در کلام پیشوایان مکرر تصریح شده است، بسیاری از اندیشه وران، بر این باورند که یکی از مهم ترین دلایل مخفی بودن و غیبت این نور الهی، حفاظت از جان ایشان است تا بدخواهان و کینه ورزان بر او راه نیابند.(۴)

بن مایه جست وجوگر به مانند قاتل،(۵) نمونه چشم گیری از آنتاگونیست

ص: ۱۰۰

۱- محمد بن یعقوب کلینی، الکافی، ج۱، ص۵۰۵، تهران: مکتبه الصدوق، ۱۳۸۱ق.

۲- علی بن الحسین بن علی مسعودی، مروج الذهب و معادن الجوهر، ص۴۳، دارالهجره، چاپ دوم، ۱۴۰۴ق.

۳- الکافی، باب مولد الصاحب علیه السلام، ح ۳۰.

۴- الکافی، ج۱، ص۳۳۷.

۵- شاید بتوان بهشت زمینی اثر موریس را نمونه ای ادبی دانست که به خوبی بن مایه جست وجوگر به مانند قاتل را منعکس نموده و آن را آشکارا دست مایهٔ شکل گیری پیرنگ خود قرار داده است. خلاصه آن از این قرار است: «پیش گویی به پادشاه بزرگی اطلاع می دهد، جانشین او شخص فقیری است که در طبقه ای غیر از اشراف به دنیا می آید. پادشاه درصدد یافتن کودک برمی آید و به رغم آن چه می کوشد تا نوزاد را از بین ببرد، نوزاد سرسختانه رشد می کند و از کودکی به جوانی و مردانگی رشد می کند و هر از چند گاهی بر پادشاه ظاهر می شود و ناسودمندی کوشش های او را متذکر می شود...».

است که کارکردی کهن الگویی دارد و به گونه ای رقیب اصلی قهرمان محسوب می شود.

طالب حقیقت

طالب چه در اثر دغدغه ای شخصی یا برانگیخته شده از سوی گروهی کنجکاو، بازتاب داستان کل انسان و موقعیت جهانی بشر، استعاره ای برای موقعیت عمومی بشر و تجسم بخش کیفیت های جهانی انسان است.

طالب در پی هویت خویش جدای از بقیه به دنبال حقیقت و تمامیت آن می گردد؛ گویا برای رسیدن به مقام والای انسانی خود باید کاوش نماید و این انگیزه ای جهانی است. همه انسان ها از طریق فطرت در جست وجوی حقیقت هستند. این حس درونی، طالب حقیقت را به کنش وامی دارد. او باید کنجکاوی کند؛ با آموزگاران، همراهان و گاه با اغواگران و مدعیان دروغین مواجه شود.

طالب با حس برانگیخته شده، مشتاق و ماجراجو، از خوشی ها و لذت ها جدا شده، در قلمروی جدید پا می گذارد و وارد مسیر تکامل می شود و چون چهره ای انسانی دارد، از خطا و اشتباه در امان نیست. این نقاط ضعف و کاستی ها او را به تردیدهای درونی می کشاند؛ هم چنان می کوشد بر تردیدهای خود پایان دهد. چنین کوششی انسان را به شناخت مراحلی از واقعیت نایل می سازد و عطیه ای که در این عرصه بر وی ارزانی می شود، منجر به زندگی نوین با حیاتی مداوم، پالوده و

سرشار از معصومیت می گردد؛ چراکه هبوط خود را فراموش کرده، به انسانی مصعود بدل می شود.

طالب حقیقت با جلال و شکوه سفر نمی کند، بلکه با وجود فقر و سختی و سرسپاری، خویش را برای اشراق و الهام آماده می کند. وی با گذر از سرزمین ها، بیابان ها و دریاها، در جست وجوی معرفت به آن چه دست نایافتنی است، دست خواهد یافت و در واقع گذر از این منازل و مراحل، نوعی طی طریق معنوی محسوب می گردد.

ابوسعید کابلی که از طریق انجیل نشانه های اسلام را شناخته(۱) یا یولی دختری از چین که در رویای خود سلطان آسمان ها را دیده(۲) و ابوسعید غانم هندی در جست وجوی پیامبر اسلام بر امام آخرالزمان مشتاق می شود،(۳) نمونه هایی هستند که عنوان طالب بر آنها صادق است.

فرستاده (پیک)

اشاره

فرستاده شخصیتی است جست وجوگر با مأموریتی ویژه از سوی قهرمان یا گروهی که باید پیغام یا محموله ای را به مقصد برساند. گاهی ممکن است فرستاده، خود قهرمان باشد، چنان که ممکن است ضد قهرمان، تبه کار یا پیک او باشد.

فرستاده فردی با ویژگی های انحصاری است. وی مراحل متعددی را از سرگذرانده تا برای انجام این مأموریت گزینش شده است. او جسم و جان خود را در خدمت این وظیفه مهم قرار داده است. فرستاده چه شخصیت مثبت داشته باشد، چه منفی، روحیه ای قوی، چابک، وفادار و

۱- علی اکبر نهاوندی، برکات حضرت عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص ۵۰.
۲- سیدمسعود پورسید آقایی، میرمهر، قم: انتشارات حضور، چاپ اول، ۱۳۸۲ش.
۳- الکافی، ج ۲، ص ۴۵۰.

سر سپرده دارد. پیک به اعتبار شخصیت، خصلت انسانی و ظاهر جسمانی خود، برای مأموریتی خاص انتخاب می شود.

فرستاده می تواند وظایفی گوناگون بر عهده گیرد:

یکم. رساندن پیغام

«در اسطوره های یونان، پیک چنان اهمیتی دارد که هرمس خدای یونانیان به بیان این کارکرد اختصاص دارد. هرمس همه جا به عنوان قاصد یا منادی خدایان ظاهر می شود؛ مأموریتی انجام می دهد یا پیغامی را از طرف زئوس می رساند. در آغاز ادیسه، هرمس به اصرار آتنا پیغامی را مبنی بر این که باید ادیسه را آزاد کند، از زئوس به ایزد بانو کالیپسو می رساند. ظاهر شدن هرمس به عنوان منادی، داستان را به حرکت درمی آورد».(۱)

شاید مهم ترین وظیفه پیک رساندن پیغام باشد. پیغامی که وقوع تحولی مهم در آینده ای نزدیک را اعلام می نماید. تحولی سرنوشت ساز که یا قهرمان را به چالش می کشاند و یا او را از تحیر و استیصال می رهاند؛ زیرا پیک، با خود رمز نجات، اکسیر شفابخش، یا سندی به همراه دارد که در کشف حقیقت و رهایی قهرمان نقش تعیین کننده ای ایفا می کند. آن چه پیک با خود دارد، نشانی گران بها تلقی می شود که قادر به تصرف در قلب و روح دیگران بوده، اثر کیمیا دارد؛ زیرا محکوم به مرگی را از مرگ قطعی نجات می دهد، یا اجرای حکم حتمی را به تأخیر می اندازد.

۱- کریستوفر ووگلر، سفر نویسنده، ترجمه: محمد گذرآبادی، ص۸۸، تهران: انتشارات مینوی خرد، چاپ اول، ۱۳۸۷ش.

دوم. یافتن پاسخ

گاهی پیک وظیفه دارد در پی یافتن پاسخ راهی سفر شود. ممکن است او به دنبال رسیدن به پاسخ پرسش های خود، قهرمانانه عمل کند. اگرچه فرستادگان بیشتر در خدمت، فرمان روایان، شاهان و حاکمان یا گروهی خاص هستند، اما خود آنها نیز دارای چالش های درونی بوده، شبهه افکنی ها، پهنه ذهن و آینه خِرد آنها را کدر می کند. این پرسش ها با عواطف، احساسات و باورهای آنها در ارتباطند. به همین جهت بار دراماتیک و کارکرد پیش برنده دارند. در واقع پرسش به عنوان معمایی نمود می یابد که برای شخصیت جنبه حیاتی دارد. اطلاعات پرسش گر محدود بوده، باید از منبع قابل اعتمادی پاسخ دریافت کند تا آرامش بیابد.

زمینه پیدایی این پرسش ها مختلف است. گاه پرسش، از یک دغدغه اعتقادی حاصل می شود که عده ای مغرض، در ذهن جامعه رواج داده اند. گاه عرصه علمی است که فقیهان، اندیشه وران و دانش مندان در حلّ آن عاجز مانده اند. گاه نیز ممکن است در پی شناخت کارپرداز جدید و نمایندگان منصوب شده، پیک روانه این سفر گردد.

سوم. تحویل دادن امانت

فرستاده به عنوان نماینده نیروی خیر با خود امانتی دارد که باید به مقصد رسانده، تحویل دهد. او با شجاعت کامل خطرهای احتمالی این مأموریت را می پذیرد. امانت ها، بیشتر جنبه مادی داشته، شامل وجوه مالی، اجناس، هدیه ها و نذورات مردمی می شود. ممکن است این وجوه مالی یا هدیه ها، از جهت مادی، ارزش مالی فراوانی نداشته باشند؛ زیرا

دربر گیرنده دو سکه نقره یک پیرمرد دهقان و یا یک تکه پارچه ای که پیرزنی آورده نیز بشود.

گرچه فرستاده فردی عدالت پیشه است، اما ممکن است در مسیر سفر وسوسه شود و نسبت به اموال طمع ورزد. البته چنین مواردی بسیار نادر بوده و کم اتفاق افتاده است.

معمولاًـ به همراه این امانت ها، رمز و نشانه ای وجود دارد که تحویل گیرنده باید از آن آگاه باشد؛ در غیر این صورت، فرستاده نمی تواند اموال را به کسی تحویل دهد.

ممکن است تبه کاران در میانه مسیر کمین کرده، به قصد غارت، فرستاده را غافل گیر نمایند یا به دلیل مقاومت، او را به قتل رسانند؛ هرچند این اموال مقدس بوده و به زودی کشف خواهند شد و تبه کاران نیز مجازات رفتار خود را خواهند دید.

کارکرد دراماتیک فرستاده، ایجاد انگیزش در شخصیت، خلق تعلیق و به حرکت درآوردن موقعیت است.

حاجت دار

اشاره

یکی دیگر از وجوه جست وجوگر، شخص حاجت دار است. وی با هدف دست یابی به حاجت خود به جست وجو می پردازد. حاجت دار شخص معمولی و متعارف بوده، در فرآیند بازنمایی برای آن که به شخصیتی پویا، زنده و دارای قوس و بُعد تبدیل شود، به قالب زدایی نیاز دارد.

حاجت دار با هزاران امید شهر و دیار خود را ترک گفته، وارد سفری ناشناخته می شود. اضطراب و تردید در وجودش موج می زند. آیا او به آن حدّ از لیاقت دست یافته تا به این آستان راه یابد، یا آن که هنوز باید

آزمون های سختی را پشت سر بگذارد؟ او گذشته خویش را مرور می کند. نقاط سیاه زندگی در نظرش صف می کشند. این رویارویی با گذشته در او تردید ایجاد می کند. وی رنجیده از کردار خود، قادر به ادامه مسیر نیست. آری، این گونه نیست که جست وجو گر همیشه انسانی با فضیلت، دوست داشتنی و دارای ویژگی های پاک انسانی باشد. این چنین فردی، بُرش نمونه واری از جامعه ای را تشکیل می دهد که منطبق با تمامیت گروه زیادی از هم نوعان اوست. جامعه ای که او در آن زندگی می کرده و به مانند زمینه و پایگاه نخستین او، با دنیایی که قصد پاگذاشتن در آن را دارد، در تضاد است.

این توقف و تردید نمود بازگشت به باطن و کشمکش درونی جست وجوگر است. در واقع او افزون بر این که بیرون از خود به دنبال حاجت روانه است، در درون خود نیز به خودشناسی و پالایش می پردازد. حاجت این جست وجوگر به دور از هر نوع زیاده خواهی و خیال بافی، بر پایه منطق بوده، نیازی در چارچوب عقل و عشق است. شاید بتوان موارد ذیل را به عنوان آن چه جست وجوگر در پی دست یابی به آن است، نام برد:

یکم. درخواست فرزند

در موقعیت های عمیق عاطفی، شخصیت در بیرونی ترین لبه زندگی ایستاده، احساس شکست می کند. او در رسیدن به آرزوهایش ناکام مانده، حسرت داشتن فرزند بنیان های عاطفی او را متزلزل نموده است. سویه تاریک عشق، وی را در بحرانی جدّی قرار می دهد، اما از پا درنمی آورد. او به جنگ سرنوشت می رود با تمام وجود با سترون بودن خود یا

همسرش کنار آمده، با امید به آینده ای بهتر، قصد راه یابی به آستان مقدس و عرض حاجت دارد. این کنش احساسی، سرانجام از گسستی مرگ بار، جلوگیری خواهد نمود و تعادل را به زندگی او و محبوبش بازمی گرداند. شخصیت و محبوبش کلید رهایی از کانون بحران را درخواست فرزند و عرض حال و توسل به پیشگاه آن ذات پاک می دانند و «بشارت فرزند» آن هم در قامت پسر، بارقه امید را بر زندگی آنها می گشاید و قدرت عشق را متجلّی می سازد.

معمولاً فرزندانی که از این راه و با عنایت ویژه آن حضرت به کانون خانواده ها عطا شده، پسر بوده اند. گاه بعد از بشارت ولادت فرزند، از پدر او خواسته شده تا نامی ویژه را برای او برگزینند. این فرزندان، عطیه ای الهی بوده، در فضایی معنوی رشد کرده اند و از مفاخر اسلام شده اند.

این ورطه ناپیمودنی نیست، بلکه در تداوم تقدیرهای ناشناخته خداوند، امری مسلم است؛ زیرا از پیش نیز این «مشیت» الهی در باور مؤمنان گنجانده شده است؛ آن گاه که سارا زن ابراهیم پیر و سترون گشته و سال ها از هنگام فرزند زادنش گذشته بود، خداوند به آنها فرزندی هدیه نمود.

دوم. طلب درمان

جست وجوگر ناامید و بُریده از عوامل طبیعی، درمانده است. وی درد و مرض خویش یا یکی از عزیزانش را که بارها نزد پزشکان مدعی عرضه نموده، ناکام از درمان شده، به عنوان تحفه به همراه می گیرد و دل به سفر می سپارد تا از آن آستان مقدس درمان طلب کند. هرچند بیشتر این بیماری ها ظاهری و جسمانی هستند، اما گاه بیماری جست وجوگر

باطنی و روحی بوده، در پی درمان آن و رسیدن به مقصد حقیقی، رهسپار این سفر می شود تا شاید شهد محبت و عشق از قدح شفابخش آن آستان بر جان و دل او بنشیند و از التباس و کدورت به در شود.

بیماری درمان ناپذیر جست وجوگر یا یکی از خویشاوندان وی، بیم مرگ و فراق را در دل او قرار داده، همّتش را سست نموده، به مانند عنصری ملال انگیز او را از حرکت بازمی دارد. اما در پس این ناامیدی، به امید نوشدگی، رسیدن به کامرانی و خجستگی و درمان شدن از خزانه غیب، اقدام به جست وجو می کند. در این سلوک بعد از یک تطهیر آیینی، سوزاندن و نابود ساختن گناهان و خطاها به اکسیر شفابخش دست می یابد؛ چراکه این آستان، متعالی ترین احسان و بخشش را برای خوش بختی و آسایش آدمیان هماره تا هرگاه در حال اعطا کردن است.

اعطای خاصیت درمان گری به یک فنجان قهوه، چند عدد خرما یا میوه و گیاهان، یا تعلیم ذکری خاص، نمودی نازل از این احسان قلمداد می شود؛ هرچند تماس با محل درد یا لمس زخم و بهبودی غدّه سرطانی به برکت آن، سجیه ای به مراتب کریمانه تر خواهد بود. دلیل این خاصیت درمان گری، متبرک شدن آن عناصر مادی با حقیقت ناب و جدا شدن آنها از قلمرو ناسوت خود و پیوند خوردن با سلامتی محض است که اکسیری شگفت انگیز و شفابخش را به وجود آورده است.

سوم. امان خواهی

گاه شخصیت حاجت دار، فردی است که در اثر حق خواهی و عدالت طلبی یا هواخواهی و عشق مذهبی، مورد تعقیب عوامل حکومت جور قرار دارد و جانش در خطر است. وی در جست وجوی «حریم امن» از قلمرو حکومت جور می گریزد تا خویش را نجات دهد.

ممکن است امان خواه از سوی شخصی ظالم یا سارق و تبه کار گریزان باشد و چون توان مقابله با آنها را ندارد، به ناچار به آستان امن پناهنده می شود و گاه بسط می نشیند. حاجت دار پی آمدهای جان به در بردن از مرگ را تجربه می کند. او که لطف و مهر آرام بخشی را درک کرده، به خودآگاهی و بصیرتی ژرف دست می یابد. حاجت دار، بعد از تشرف و راه یابی به آن آستان امن، دریافت های تازه ای از جهان و آرایشی جدید از گیتی را می بیند. این لحظه چنان هیجان انگیز است که گذشته شخصیت را متحول کرده، بی درنگ بازآفرینی و زایشی نو را برای او به همراه خواهد داشت.

چهارم. طلب مال

یکی از درخواست هایی که شخص حاجت دار در پی روا شدن آن به جست وجو می پردازد، نیاز مالی است. این نیاز، پی آمد انقطاع اسباب و علل طبیعی بوده، به هنگام سختی و اضطرار خودنمایی می کند.

اگرچه رفع حاجت از این راه، نسخه ای دائمی نبوده، درباره هر شخص تکرار شدنی نیست، اما به حکم تعادل، توازن و التفات ویژه ولی نعمت به نیازمندان، سنّت مکرّر بوده، هرجا احتیاجی هست، فیض و مدد نیز هست.

معرفی مال در قالب چند درهم و دینار یا صدور حواله و یا فرستادن مال به قدر نیاز حاجت دار، در ردیف این التفات ها می گنجد. گاه ممکن است در این تکاپو مال اندکی نصیب حاجت دار شود؛ اما دارای برکتی است که نه تنها نیاز او را تا آخر عمر، که نیازمندی چند نسل بعد از او را نیز برطرف می سازد. جالب این است که این خاصیت تکثیر و ازدیاد تا زمانی وجود دارد که به عنوان راز سر به مهر مخفی مانده است.

۳. کارپرداز

کـارپرداز، بن مـایه ای است که در به وجود آمـدن موقعیت هـای داسـتانی، نقشـی ویژه را ایفـا می کنـد و همواره پنجره ای به درون داسـتان واره هـا می گشایـد. کـارپرداز نقش هـای گونـاگونی دارد و نمودهای متفاوتی به خود می گیرد. گاه به عنوان قهرمان محور کنش بوده، فعال ترین فرد در داسـتان واره ها قرار می گیرد و گاه در قالب یک مرشـد، اسـتاد و راهنما به عنوان شخصـیت مکمل، قهرمان اصـلی را رهنمون می گردد؛ شخصـیتی مثبت، مهربان و دانا که کنش گر اصـلی را در دست یابی به هدف خود کمک می کند.

رونـد شـکل گیری و پیدایش این بن مایه بعد از تولد معجزه آسای دوازدهمین پیشوا قابل رهگیری است. بعد از آن که زایش راز آمیز تحقق یافت، جست وجوی حکومت در پی یافتن آن نوزاد مقدس بی نتیجه ماند، تبه کاران یقین داشتند مولود موعود زنـده بوده، در حـال رشـد است. آنان همه نیروی خود را به کار گرفتنـد تا وی را یافته به قتل برساننـد؛ به همین دلیل دنیای پر مخاطره و ناامنی به وجود آمـد و جان آن ذات پاک تهدید شد. بدین سان بود که عده ای مأمور شدند در خدمت آن پیشوای مقـدس، به رتق و فتق امور بپردازنـد. آنها به عنوان نمایندگان و کارپردازان ویژه، واسـطه بین مردم و آن نور مقدس بودند که در پرتو نورافشانی هایش مردم را به حقیقت راهنمایی می کردند.

استراتژی به وجود آمـدن نماینـدگان و سامان دهی شـبکه ارتباطی، از پیش پایه گـذاری شده بود و مردم با این روند آشـنایی کامل داشـتند. «شـرایط بحرانی که ائمه علیهم السلام در زمان عباسیان با آن روبه رو شدند، ایشان را وا داشت تا ابزاری جدید برای ارتباطات با اعضای جامعه خود

جست وجو کنند. مآخذ شیعه امامیه حاکی از آن است که امام ششم، حضرت صادق علیه السلام نخستین امامی است که نظام زیرزمینی ارتباطات را در جامعه خود به کار گرفت».(۱) «خلفای عباسی از سال ۱۹۷ق به بعد، از زمان مأمون، سیاست و روش جدیدی را برای کنترل و مراقبت بیشتر و دقیق تر امامان اتخاذ نمودند و آن عبارت از اقامت اجباری آنها در پایتخت بود. این سیاست بر امام رضا، امام جواد، امام هادی، امام عسکری علیهم السلام تحمیل شد. لذا آنها جهت ارتباط با پیروان خود مجبور شدند به گسترش سازمان وکالت بپردازند تا در هر شرایطی بتوانند اهداف الهی خود را که هدایت و راهنمایی مردم باشد، پی گیری کنند».(۲)

در زمانه ای که حضور رودررو و فیزیکی پیشوای دوازدهم در میان مردم ممکن نبود، چهار کارپرداز خاص ایشان، عثمان بن سعید، محمد بن عثمان، حسین بن روح و علی بن محمد سمری، اوضاع نابسامان اجتماع را سامان بخشیده با رهبری مدبرانه خود، مردم را از سردرگمی و حیرت نجات دادند و از انشعاب، فرقه گرایی و انحراف آنان جلوگیری نمودند. مهم ترین فعالیت این کارپردازان خاص عبارت بود از:

۱. پنهان نگاه داشتن نام، مکان و رفع شک و تردید درباره پیشوای دوازدهم؛

۲. جلوگیری از فرقه گرایی و انشعاب مردم؛

۳. پاسخ گویی به سؤال های فقهی و مشکلات علمی و عقیدتی؛

۴. مبارزه با مدعیان دروغین؛

۱- تاریخ سیاسی غیبت امام دوازدهم عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص۱۳۴.
۲- علی غفارزاده، پژوهشی پیرامون زندگانی نواب خاص امام زمان عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص۷۰، قم: انتشارات نبوغ، چاپ اول، ۱۳۷۵ش.

۵. اخذ و توزیع اموال متعلق به پیشوا؛

۶. سازمان دهی نمایندگان، کارپردازان و ایجاد شبکه ارتباطی.

بعد از دوران کارپردازان ویژه، نیابت خاصه به پایان رسید و کارپردازان عام در سرتاسر جهان تا به امروز در خدمت آن حضرت بوده، در بحران های ناگوار و شرایط خاص حاضر شده، نسبت به رفع نیازهای مستضعفان، نیازمندان و حاجت داران فعالیت کرده اند. آنان به صورت چهره هایی ناشناس میان مردم حضور دارند و با سیستمی سرّی و پیچیده مأموریت خود را انجام می دهند. این فعالیت ها در قلمرو اعتقادی – نژادی نمی گنجد؛ بلکه تمام انسان های نیک سیرت از آن بهره مند می شوند.

۴. مدعیان دروغین

در بسیاری از داستان ها، با شخصیت هایی روبه رو می شویم که تغییر شکل می دهند، پوست می اندازند و در خلال رویدادهای داستانی نقاب از چهره برمی گیرند و ماهیت اصلی خود را نمایان می سازند. این شخصیت ها برای رسیدن به اهداف خود، از ترفندهای بسیاری استفاده می کنند. یکی از آنها «نقاب گذاری» است. ساده ترین ترفند در این فرآیند، تغییر نام و خلق و خوست که هم چون تغییر پوشش ظاهری و فیزیک، رفتن در پوست نیروی مخالف و... به تناسب پیچیده تر هم می شود؛ هم چنان که شکارچیان در دشت ها، هنگام شکار در پوشش حیوانات ظاهر می شوند و پوست حیوان را به تن می کنند. در قبایل نخستین، بدین وسیله روح حیوان را در تصرف خود در می آوردند و خشم خدایان را از خود دور می ساختند.

استفاده از این ترفند، نمودهای متنوعی دارد که بعضی ریشه در ویژگی های روان شناختی بشر دارد؛ مانند حس زنانگی موجود در مردان که در اثر سرکوب شدن این کیفیت درونی، بعضی از مردها با نقاب زنانگی در جامعه ظاهر می شوند و روابط خود را بر اساس همین حس تنظیم می کنند و یا برعکس، زنانی هستند که به دنبال احیای حس مردانگی خود بوده، جنبه های خشن و بی عاطفه خود را به نمایش می گذارند. کارل گوستاو یونگ در تحلیل رویاها، این حالت های روان شناختی را با اصطلاح، «آنیما» و «آنیموس» معرفی می کند و درباره آنها تحلیلی جامع ارائه می دهد.(۱)

در کنار این حالات روان شناختی، انگیزه های دیگری نیز وجود دارد که شخصیت را به پنهان شدن در پس نقاب می کشاند. مهم ترین انگیزه، همان است که از کل داستان بیرون می آید و به تدریج بر روند داستان گسترانیده شده، کنش های شخصیت را جهت دار می کند و موقعیت را به پیش می برد؛ مانند جاسوسی، کسب اعتبار و اعتماد، سرپوش گذاشتن بر ناکامی ها، انحراف و اغفال دیگران و شکست و نابودی قهرمان.

این بن مایه در داستان واره های تحلیل شده، وجود داشته، از اتمسفر لازم برای خلق موقعیت دراماتیک برخوردار است؛ زیرا کارکرد دراماتیک آن، ایجاد تعلیق در داستان است. دوپاره بودن شخصیت و کنش های متباین، حس کنجکاوی مخاطب را برانگیخته، به شخصیت نیز بُعد می بخشد و او را از دیگران متمایز می سازد.

مدعیان دروغین، با صورتک نیابت، در شرایطی که فعالیت های پیشوای دوازدهم به صورت پنهانی و سرّی صورت می گرفت و مردم به

۱- نک: نظریه های شخصیت، ص۵۲.

واسطه کارپردازان خاص می توانستند با ایشان ارتباط برقرار نمایند، فرصت را مناسب دیده، از اعتماد عوام سوء استفاده نموده، به دروغ مدعی نیابت شدند و با صورتک کارگزار، مردم را فریب می دادند.

انگیزه ادعاهای دروغین این عده را در موارد ذیل جست وجو می توان کرد:

۱. زمینه های اجتماعی و شرایط فرهنگی جامعه؛

۲. ضعف ایمان فرصت طلبان و زودباوری مردم؛

۳. تصاحب اموال و وجوه شرعی که از همه شهرها به سوی کارگزاران سرازیر می شد؛

۴. رسیدن به شهرت و مقام در جامعه.

به دلایل سیاسی - اجتماعی و زمینه های اعتقادی، شروع فعالیت مدعیان دروغین از دیدگاه تاریخی، از دوره محمد بن عثمان، نایب دوم امام دوازدهم عجل الله تعالی فرجه الشریف بوده است. این افراد عبارتند از:

۱. ابومحمد حسن شریعی، ۲. محمد بن نُصَیر نُمیری، ۳. احمد بن هلال عبرتائی، ۴. ابوطاهر محمد بن علی بن هلال، ۵. ابوبکر محمد بن احمد بن عثمان معروف به ابوبکر بغدادی، ۶ و ۷. اسحاق احمر و باقطانی، ۸. حسین بن منصور حلاج، ۹. شلمغانی، ۱۰. ابودلف کاتب.(۱)

اکنون نیز کسانی هستند که از این نیرنگ استفاده کرده، به عوام فریبی مشغولند. شخصیت شناسی و تبارگردی این افراد و تحلیل عوامل پنهان شدن در پس نقاب نیابت و انحراف از مسیر ولایت، چشم اندازهای مناسبی پیش روی نویسنده باز خواهد نمود.

۱- پژوهشی پیرامون زندگانی نواب خاص امام زمان عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص۱۷۹.

۵. هادی (منبع دانایی)

باور به وجود انسان کامل به عنوان پناهگاهی مطمئن، نیرویی برای برون رفت از گم گشتگی و ازخودبیگانگی است. در سایه پیوند و ارتباط با حقیقت آسمانی، حصار نیست انگاری در هم می شکند و انسان سالک از فیض وجودی و هدایت باطنی برخوردار شده، هویت خویش را می یابد.

پیمودن این مسیر و رسیدن به قلّه منیع سعادت و آرمیدن در سایه سار ولایت، به آگاهی و شناخت راه و رسم منزل ها نیاز دارد تا راه را بی راه نرود و در وادی گمراهی سرگردان نشود، قدم نهادن در این منزلگاه و بر عهده گرفتن شرایط و پذیرش ماجراهای موجود در این مسیر، تنها در پرتو راه بری های شخصی میسّر است که گام به گام سالک را در این رَه معرفتی همراهی کرده، او را از گردنه های صعب العبور و لغزنده اعتقادی گذرانده، به روشنایی وصال برساند. او کسی جز «هادی» و «مرشد» نیست. وی کسی است که از پیش، این راه را رفته و نشانه های روشن آن قلمرو مقدس را می شناسد و به عنوان منبع دانایی، خیرخواه و مشاور دیگر سالکان خواهد بود.

سالک، پند و راهنمایی هادی را به جان می خرد و در راهی که او نشان داده، قدم هایش را استوارتر برمی دارد. دقت در انتخاب «مرشد» امری ضروری است؛ زیرا این ورطه فریبنده بوده، عده ای نقاب دار و فرصت طلب، قصد دغل بازی و فریب نوسفران را دارند و با سوء استفاده از احساسات و موقعیت اعتقادی سالکان، آنها را به گردنه های پرخطر و پرتگاه انحراف و التقاط سوق می دهند.

ص: ۱۱۵

گاه شخص هادی از کارپردازان آستان مقدس بوده، از خدمت گزاران ویژه ناحیه مقدسه به شمار می رود و گاه استاد پیری است که سال ها سرسپرده آستان بوده و پس از گذراندن منازل بسیار به این مقام شایسته راه یافته است. اشارات مرشد، گاه به نشان دادن راه، گاه به آموزش مناسکی خاص و گاه ایصال الی المطلوب است. گرچه در بعضی از داستان واره ها، کانون داستان بر محور شخصیت «هادی» پایه گذاری شده و کنش ها بر اساس مضمون تعلیم و تربیت تحقق می پذیرند، حضور هادی در بسیاری از داستان واره ها، بخش کوتاهی را به خود اختصاص داده است و تأثیری گذرا و موقت بر جست وجوگر دارد.

آن چه باید بدان توجه کنیم، تنوع و تکرار شخصیت هادی در موقعیت های داستانی است. این حضور هرچند کوتاه، سبب حرکت داستان به اوج رسیدن تعلیق و عبور داستان از موانع ترس و تردید است.

۶. بیابان

اشاره

در ایجاد هر موقعیت داستانی، رابطه شخصیت با دنیای پیرامون وی، در فضا و مکانی ملموس رخ می دهد. مکان بُعد مادی داستان بوده، تعیین کننده امکانات، مواد و مصالح قلمرو داستانی است.

مراد از مکان داستانی، منظره نمایشی نیست؛ زیرا به باور ارسطو، منظره نمایشی بُعد غیر هنری نمایش است؛ به همین دلیل، گرچه این عنصر بسان محیطی محدود دربر گیرنده مکان داستانی نیز محسوب می شود، ولی در پایان عناصر درام قرار گرفته است. با این حال بر خلاف مکان که گاه محور اصلی موقعیت قرار می گیرد و کارکرد داستانی آن انکارناپذیر است، منظرهٔ نمایشی نمی تواند در سطح کشمکش تأثیر

ص: ۱۱۶

بگـذارد؛ از این روی، گاه «بیابان» به عنوان مکانی که بیشتر رویـدادهای داسـتانی در آن واقع می شونـد، کارکرد داسـتانی می یابد.

بن مایه «بیابان» نشانه سـطحی پهناور است. موطنی که جست وجوگر در پی دست یابی به ذات حق به دوردست ترین نقطه آن عزیمت می کند. در واقع حقیقت در پشت آن قرار دارد و باید کشف شود.

بیابـان در عین آن که نشـانه تمـایزی اولیه نیز هست، سـرزمینی است که قهرمـان بـا پای نهادن بر دامن آن، رهسـپار می شود تا حقیقت را جست وجو کنـد. این منطقه رازآمیز، جـایی است که قهرمـان در طی جست وجـوی خـود، آزمون هـای خاصـی را پشت سـر می گـذارد که گاه باعث شـگفتی و شـعف و گاه باعث ترس و تردیـد وی شود. این رویارویی، قهرمان را به نیرویی تـازه مجهز نمـوده، بـا شـرایط بیابـان سازگـارتر می سـازد، به گونه ای که قوانین حـاکم بر این عرصه را فرا می گیرد و از آنها تبعیت می کند و به درک جدی قهرمان از وجود خود و موقعیتش در این قلمرو می انجامد.

«بیابان» از نگاه ادیان

«بیابـان»، بـا روی کردی نمادگرایانه در فرهنگ نمادها، نزد ادیان مختلف از جایگاهی ویژه برخوردار است. در کتاب فرهنگ نمادها می خوانیم:

در عرفان اسماعیلی، وادی، موجودیت بیرونی، یعنی جسم، دنیا و پوسته ظاهری است.

در انجیـل متی، بیابـان مکانی است مملو از شـیطان که عیسـی در آن چله نشـینی نمود و ریاضت کشـید و انتونیوس قـدیس در بیابان مورد تهاجم شیاطین قرار گرفت. در صحرا تنها خداست که هست. این مفهوم با دریا در نمادگرایی بودایی هم ذات

است. صحرا جای مجازات بنی اسرائیل و محل وسوسه مسیح است. (مرقس ۱:۱۲)

شرایط هیچ کجا سخت تر از بیابان نیست و اقامت اسرائیل تنها به رحمت خدا ممکن است.

راهبان مسیحی در صحرا عزلت می گزیدند تا جسم آنها با دنیا مواجه شود و در این رویارویی تنها خداوند کمک آنها باشد.

بیابان محل مناسبی است برای ظهور پیامبران راستین، چنان که مسیح موعود را نیز در بیابان بشارت ظهور دادند. (متی، ۳:۱)

صحرا فضیلت رحمت را در مسیری معنوی نشان می دهد و دربر دارنده این نکته است که هیچ چیز بدون رحمت خداوند وجود ندارد.(۱)

۷. خیمه

خیمه مسکنی موقت در بیابان بوده، دربر دارنده معنای حرکت است. بیابان گردان و صحرانشینانِ خانه به دوش، در دامن بیابان خیمه برافراشته، اندکی سکنا گزیده، باز عزم سفر نموده، خیمه ها برمی چینند و این سنت هم چنان تکرار می شود تا سال بگذرد و سال ها نیز. این بن مایه در بیشتر داستان واره ها وجود دارد. خیمه به عنوان حریم مقدس و بارگاه موقت، نماد حضور است؛ چراکه از دیدگاه نمادگرایانه «خیمه مفهومی کیهانی دارد. خیمه تصویر گنبد آسمان است. خیمه نماد حضور آسمان روی زمین است...»(۲)

۱- ژان شوالیه و آلن کربران، فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق: سودابه فضایلی، ج۴، ص۱۳۸، تهران: انتشارات جیحون، ۱۳۸۵ش.

۲- ژان شوالیه و آلن کربران، فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق: سودابه فضایلی، ج۳، ص۱۴۳.

برخی چون هـانری کربن خیمه را دارای ساختـاری کیهـانی دانسـته، تیرک میـان خیمه را بـا «امـام» مقایسه می کننـد.(۱) گویا هستی بسان خیمه ای به شـمار می رود که تکیه گاه مرکزی آن امام است و تا این سـتون حضور دارد، خیمه دارای ثبات بوده، هم چنان برافراشته می ماند.

خیمه در بیابـان، در صـحرای عرفـات و منـا، کنـار ساحل دریا و... محلی مقـدس است که جست وجو گر پس از عبور از منازل بسیار، لیـاقت راه یـابی و شـرف حضور بر آسـتان آن را می یابـد. گاه این توفیق با رویت ساکن الهی آن همراه است و گاه از دور تنهـا هـاله ای نور چشـمانش را منور می سازد. خیمه در این مقام «حَرَم» است؛ حریمی دست نایافتنی که گنجی حقیقی را در خود محصور کرده، هیبت و عظمت آن را به ذهن متبادر می کند.

۸. نشانه (رمز)

در زمـان هـای گذشـته، ورود به شـهرها و گـذر از دروازه هـا، تنهـا بـا گفتن اسم رمز و نشـانی دادن ممکن بـود. پادشاهـان و حاکمـان، مُهر، نشان و خاتم مخصوص خود را داشـتند و اعتبار و منزلت هر حکم و عریضه به داشـتن نشان ویژه بود؛ چنان که اکنون نیز در مناطق جنگی و قلمرو نظامی، عبور و مرور تنها با دادن اسم رمز و گفتن رمز شب ممکن است.

این خاصیّت شناسایی و هویت بخشی «نشانه» در معنای لغوی «رمز» به عربی و «symbol» به لاتینی نهفته است؛ زیرا «در اصل یونـانی از دو جزء Syn=Sym و "ballien" سـاخته شـده اسـت. جزء اول این کلمه به معنـای بـا هم، و جزء دوم به معنـای انداختن، ریختن، گذاشتن، با هم

ص: ۱۱۹

۱- ژان شوالیه و آلن کربران، فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق: سودابه فضایلی، ج۳، ص۱۴۳.

ریختن، با هم گذاشتن، با هم جفت کردن است و نیز به معنای شرکت کردن، سهم دادن، مقایسه کردن. کلمه "Symbole" در یونانی از همان اصل است و به معنای نشانه یا علامت به کار می رود».(۱)

«در اصـل به معنای علامت هویّت و شـناسایی بوده، یعنی به شـیءای دو نیمه شـده اطلاق می شـد که دو تن به نشانـهٔ پیونـد یا پـذیرایی و میهمان داری با خود داشـتند تا دارندهٔ هر نیمه، چون به دارندهٔ نیمهٔ دیگر رسـید، وی را برادر، با خود برابر شـمرده، بیگانه نداند».(۲)

در این جسـتار در پی تعریف رمز یا تبیین قلمرو مفهومی آن نیستیم. نشانه بیشتر به این دلیل که یکی از عناصر تکرار شونده در داستان واره ها بوده، مورد توجه قرار گرفته است.

نشـانه در قـالب ارائه نـام شـخص یـا مکـانی خـاص، بیان تعـداد معین درهم و دینار، رنگ پارچه و... نمودی از اراده قهرمان و شخصـیت جست وجوگر است. این نشانه سـبب قوت قلب و اعتماد به نفس وی بوده، تأثیری رضایت بخش بر وجود او خواهد گـذاشت. نیروی بـه وجـود آمـده از تملـک رمز و همراه داشـتن نشـانه، افزون بر آن که به ماننـد عـاملی است برای برانگیختن شخصـیت و کارکردی تداعی کننده و حمایتی دارد. نیز تمهیدی ساختاری محسوب می شود که بازده ای درام پردازانه داشته، نقطه ای کانونی در خلق موقعیت محسوب می گردد؛ چراکه در مرکز کنش، مؤلفه ای حیاتی برای شکل گیری موقعیت است. قهرمان مطمئن و سرخوش از تصاحب نشانه، در انتظار خطر، درگیری با دشمن، سرقت و از دست دادن رمز نیز هست.

ص: ۱۲۰

۱- رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی، ص۵.

۲- جلال ستاری، مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، ص۲۰، نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۸۶ش.

۹. رنگ سبز

سبز آمیزه ای از زرد و آبی است. این تـداخل، ارزش میانگین سبز را نمایان می کند؛ زیرا رنگ زرد گرم بوده و آبی از رنگ هـای سـرد است. پس از زمسـتان سـرد و انجمادگر که یادآور تنهایی، انقطاع و فراموشـی است، بهار با پوششـی سبز از راه می رسـد و امیـد را در شـریان هستی جریان می دهـد. انجماد و انقطاع را ذوب نموده، با باران بارورکننده، بیداری و زندگی را به ارمغان می آورد.

رنگ سبز نماد طبیعت، صـلح، حاصل خیزی و تجدیـد حیات بوده، از دیـدگاه فرهنگی تداعی کننده امید، پیش رفت، عدالت اجتماعی و... است.

«پیچیدگی رنگ سبز به علت گوناگونی آن است که از سبزی جوانهٔ نورسـته و تیز در بهاران و سبزی همهٔ رستنی ها و گیاهان تا سبزی پورمک و کَپَک و زنگار و پوسـیدگی را شامل می شود. رنگ سبز، از سویی نمودار زنـدگی است و از سویی دیگر، نمایش گر مرگ. بنابراین، نمودگار همهٔ اسرار سرنوشت بشر است... در آداب و رسوم مذهبی، رنگ سبز، نشانه امید و انتظار، نجات و فلاح و نشئه ثانوی است».(۱)

رنگ سبز، نماد جاودانگی و دربر دارنـده امید، نیرو و عمر طولانی است و با خصوصـیات شـگفت آورش، رازی را در عمق و نهان خود پنهان می دارد. «سبز، دربر گیرنـده، آرام بخش، تازه کننـده، آهنگین، در بناهای مذهبی که نیاکان مان در صـحرا و بیابان برمی افراشـتند تقدیس می شد. سبز برای مسـیحیان نشانهٔ امید و تقوا بود، گرچه مسـیحیت در آب و هوایی معتدل رشـد کرد، جایی که آب و سبزه عادی بود. اما برای اسلام کاملاً

ص: ۱۲۱

۱- مونیک دوبوکور، رمزهای زنده جان، ترجمه: جلال ستاری، ص۱۱۸، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۳ش.

برعکس بود، سنت اسلام چون واحه ای در میان کویرها و خارزارهای سوزان و مخاصم بود. پرچم اسلام سبز است و سبز برای مسلمانان نشانهٔ سلام و سلامت و نماد تمام ثروت ها اعم از مادی و معنوی است. ثروت مادیِ خانواده است. عبای رسول الله صلی الله علیه و آله و سلم سبز بود. فاطمه دختش و حضرت علی علیه السلام دامادش، و دو فرزند آنها حسن و حسین علیهما السلام در هنگام خطر، زیر عبای ایشان پناه می گرفتند و از این روست که آنها را خمسه آل عبا می خوانند».(۱)

حضور این بن مایه در داستان واره های مورد پژوهش، درقالب هاله ای سبز، پارچه ای سبز، عمامه سبز، پرچم سبز و... به این رنگ تقدس بخشیده و آن را نمادی از حضور و فضایی قدسی معرفی نموده است.

این عنصر، نشانه راه یابی و تشرف به آستان مقدس و ورود به قلمرو معنوی و پیوند و اتصال به امواج ولایت است و همانند تصویری مناسب از برای آن چه تصویر نمودن آن ممنوع است، به شمار می رود.

۱۰. حج

حج، این آیین ابراهیمی، از فرایض مهم اسلام است. این عبادت که رکن وثیق و حبل متین و میراث فرشتگان و پیامبران محسوب می شود، تنها در پرتو ولایت است که رضوان الهی و بهشت جاوید را برای حج گذار به ارمغان می آورد.

حج، نماد حضور و جلوه ای از پیوند توحید و امامت است؛ زیرا رکن کعبه امام است، هم چنان که رکن عالم وجود نیز هموست.

۱- فرهنگ نمادها، ج۳، ص ۵۲۰.

عـالی ترین اسـرار حـج در میعـاد با ولایت نهفته است؛ چنان که فرمود: «... مردم وظیفه دارنـد اطراف سـنگ های کعبه طواف کننـد و پس از آن نزد ما آمـده، مودّت، نصـرت و آمادگی شان را بر ما عرضه کننـد».(۱) حرمت کعبه و بَلَد امین به صاحب ولایت است؛ زیرا ظهور منجی نیز بر شرافت آن خواهد افزود، آن گاه که در کنار کعبه فریاد ظهور و عدالت خواهی و بشارت حضور سر دهد و یاران و سرسپردگان خویش را فراخواند.(۲)

اگرچه این بن مایه امکان انتزاع تم های معنوی، درون مایه ها و مضامین بلنـد مهـدوی را فراهم می آورد، اما ضـرورت رعایت آن در فرآیند بازنمایی از آن روست که زمان و فضای مربوط به آن، جنبه های ملموس داستان واره ها را تشکیل می دهد.

فضا در معنای ساختاری خود، محیطی معین است که بر کنش ها تأثیر می گـذارد و زمان نظام دهنـده تـداوم زمانی و مقیاسـی برای وقوع رویـدادها محسوب می گردد. البته توجه به فضا و زمان انتزاع شـده از حـج تنها به لحاظ ساختاری، به معنای تـداوم زمانی و عرصه ای برای وقوع داستان نیست؛ بلکه چون سرشار از تفاسیر معناشناسانه هستند، مورد توجه قرار گرفته اند.

۱۱. آزمایش

شخصـیت جست وجوگر باید در مسـیر رسیدن به خواسته خود محک بخورد و امتحان پس دهد. این چالش و آزمون ها مانند موانعی هستند که شخصیت را در تصمیم خود مصمم می نمایند. وی با عزمی راسخ و

۱- الکافی، ج ۱، ص ۳۸۲.

۲- بحارالانوار، ج ۵۲، ص ۲۹۰.

هـدایت گری های «هادی» موفق به پشت سـر گذاشـتن این آزمون ها می شود. اما این رشـته به هم پیوسـته آزمون ها، زمینه را برای امتحانی بزرگ تر فراهم می سازد. شخصـیت همواره در حال فراگیری است و گاهی از راهنمایی های اسـتاد نیز بهره مند می شود.

هر قدر نیاز شخصیت حیاتی تر باشد، قدرت مقابله و رویارویی وی با موانع افزایش یافته، آزمون ها را با موفقیت بیشتری پشت سر می گـذارد. آزمـایش هـا موقعیتی حسـاس را برای شخصـیت به وجود می آورنـد. او در تضاد بین نیاز خود و وسوسه های درونی اش گرفتـار تردیـد می شـود. تـوازن بیـن دو نیروی مخـالف منبعـث از درون شخصـیت، گـاهی به بحران می انجامـد و کـارکردی درام پردازانه می یابـد؛ زیرا موجب تحقق تعلیق شـده، مخـاطب را به گمانه زنی وامی دارد. در این مرحله، گذشـته قهرمان و ویژگی های سـیاه و سـفید شخصـیتی وی نمودی آشکار می یابند و احتمال تغییر، تسلیم و انحراف از مسیر را تداعی می کنند.

این نقطه حساس، سـبب به وجود آمـدن نقطۀ عطفی در جست وجوی شخصـیت می شود. به همین دلیل تجربه ای حیاتی برای وی محسوب می شود. بازتاب تصمیماتی که از سوی شخصیت اتخاذ می شود، روند رویدادهای داستانی را تغییر می دهد.

در یک صـحنۀ آزمایش، ممکن است عوامل به گونه ای کنار هم چیـده شوند که موقعیت «ایثار در راه آرمان» را برای قهرمان تـداعی کننـد. در این لحظه، جست وجوگر تنهـا از بیرون تحت فشـار نیست؛ گرچه ممکن است جریان منفی در قالب دشـمن، اغواگر، حریف و آنتاگونیست ظاهر شود و در این رویارویی، آزمایشی مهم در مسیر شخصیت به وجود آید، اما در بسیاری از موارد نیروی مؤثر در تصمیم شخصیت، تجلیات مثبت

و منفی درون وی خواهد بود که یونگ از آنها به «سایه» تعبیر نموده است. در واقع بزرگ ترین مانع در برابر شخصیت «سایه» اوست که به گونه ای تداعی کننده آرزوهای سرکوب شده قهرمان بوده، سویه ای منفی از وجوه شخصیتی او را تجسم می بخشد.

محک خوردن ایمان، اخلاص، شجاعت و ایثار، کشمکش درونی را برای شخصیت به وجود می آورد. این کشمکش از عمق به سطح نفوذ پیدا می کند. سپس از سطح معنوی، اخلاقی و عاطفی عبور کرده، نمود خارجی می یابد. کنش شخصیت، از همین کشمکش به دست می آید و در ایجاد بحران نقشی تعیین کننده دارد. این بحران باید به یک اوج هرچند کوتاه ختم شود. این اوج تحول معرفتی را برای شخصیت در پی خواهد داشت.

۱۲. خواب، رویا

خواب، برون فکنی ناخودآگاه وجود آدمی بوده، فرایندی روانی، غیرارادی و خارج از قدرت نفوذ خودآگاه است. این کنش روانی، بیان گر حقیقت و واقعیتی درونی است که به رمزگشایی پیام های معماگونه وجود شبانه انسان می انجامد؛ البته آن گونه که هست، نه آن گونه که فرض می کنیم یا می خواهیم که باشد.

در مکاتب روان شناسی، به ویژه مکتب فروید و یونگ، خواب به عنوان یکی از حلقه های شبکه روانی، عنصری فعال برای معرفی ساختار و توسعه روح انسان هاست. از این رو، خواب و رویا در تحلیل های روان شناختی فروید و یونگ از جایگاهی ویژه برخوردار است:

خواب ها، تصاویر و پیوستگی انگاره هایی را دربر دارند که ما آگاهانه خالق آنها نیستیم. آنها به خودی خود زاده می شوند، بدون این که ما دخالتی داشته باشیم. و نیز بیان گر فعالیت روانی اند که خود را از هرگونه اراده دل خواه پنهان می کند. خواب، محصول طبیعی و بسیار عینی روان است. می توان نشانه هایی را از آن توقع داشت که در رابطه با انواعی از گرایش های اساسی فرآیند روانی باشند. این فرآیند چون فرآیندهای زنده دیگر، تنها دنبال علّی نیست، بلکه در راستای یک هدف قرار دارد. می توان از خواب که خود توصیف فرآیند زندگی روانی است، دربارهٔ توصیف های مربوط به علل عینی و نیز گرایش های عینی زندگی روانی پرسش نمود.

خواب اصلاح کننده موقعیت است و به آن چیزی را می افزاید که خود بخشی از آن است و بدین گونه رفتار کلّی خواب بیننده را بهبود می بخشد. هم از این روست که ما نیاز به تحلیل خواب در شیوه های درمانی خود داریم.(۱)

آیا هر خوابی ارزش تعبیر داشته، در ژرفای خود معنایی والا و نشانی از حقیقت دارد؟

گرایش های خردگرایانه قاعده ای اساسی برای این رفتار روانی قائل نیست و گاه رویابین را به خرافات و سطحی نگری متهم نموده، خواب را ثمره مستقیم افکار، اعمال و خواهش های روزانه می داند.

این حقیقت که بعضی از خواب ها واقعیت داشته، رویای صادقه محسوب می شوند، انکارناپذیر است؛ هم چنان که این گونه خواب ها، به تأویل و تفسیر و رمزگشایی و شناسایی نشانه های معنایی نیاز دارند.

۱- کارل گوستاو یونگ، روح و زندگی، ترجمه: لطیف صدقیانی، ص۷۵، تهران: انتشارات هرمس، چاپ دوم، ۱۳۸۵ش.

از دیدگاه قرآن، خواب ها به رویای صادقه و اضغاث احلام تقسیم می شوند. اضغاث احلام یا خواب های پریشان در پی آشفته حالی خواب بیننده، حادث شده، معانی نامربوط داشته و «صورتی درهم و برهم از رویاهای مختلفی است که هرکدام برای خود تعبیر جداگانه ای داشته، و چون یک یک آنها مشخص نیست و با هم مخلوط شده اند، وقوف به تعبیر آنها برای معبر دشوار گشته است. آری، چه بسا می شود که آدمی در یک خواب از یک رویا به رویای دیگر و از آن به رویای سومی و هم چنین به رویاهای دیگر منتقل می شود و خصوصیات هریک از آنها با خصوصیات آن دیگری مخلوط می گردد و در نتیجه اضغاث احلامی می شود که وقوف بر حقیقت یک یک آنها مشکل و بلکه ممتنع می گردد».(۱)

در تحلیل داستان واره ها، خواب هایی که از واقعیت مایه دارند و دربر دارندهٔ معارف بالنده و مضامین حقیقی بوده اند، مورد توجه قرار گرفته اند. هرچند این بن مایه در داستان واره ها به عنوان قالبی روایی وجود دارد و گاه اساس یک موقعیت داستانی را تشکیل می دهد، اما در فرآیند بازآفرینی، اقتباس و به کارگیری این بن مایه در متون نمایشی تنها به عنوان یک «عنصر ضمیمه ای» ممکن است؛ زیرا خواب می تواند تداعی کننده دعوت به ماجرا باشد، گرچه ممکن است شخصیت اهمیت ندهد، اما با تکرار آن ویژگی ها و نشانه هایی از واقعیت را برای او آشکار می سازد. این کشف سبب حرکت شخصیت شده، او را وارد ماجرا می کند.

خواب می تواند عامل آشفتگی، گره افکنی و حتی گره گشایی قرار گیرد. این «عنصر ضمیمه ای» به صورت محدود، قابل عرضه در قالب

۱- سید محمدباقر موسوی همدانی، ترجمه تفسیر المیزان، ج۱۱، ص۲۵۵، دفتر انتشارات اسلامی، ۱۳۷۴ش.

عرضه داشت دیداری و شنیداری است، اما رایج ترین شیوه، استفاده از ترفندهای «اپیک»، هم چون حدیث نفس رویایی، روایت توسط راوی «وساطت کننده» و روایت های «اطلاع رسان» دیگر نقش واره ها، در درون زمینه های ساختاری پیرنگ است.

۱۳. حریم ایمن

در زمان های گذشته، معمولاً کنار دروازه های ورودی شهرها، پاسبانان و دروازه بانان نیرومندی می ایستادند و از ورود افراد ناشناس به داخل شهر جلوگیری می کردند. آنها با نیروی بازدارندهٔ خود، مانع نفوذ هر نیروی بیگانه ای به داخل شهر می شدند.

در داستان های کهن و عامیانه، خزینه های مخفی و سرّی، نعمت های پنهانی در قلب تاریکی، گنج های زیرزمینی و داروهای شفابخش، همواره به وسیله نیرویی جادویی یا موجودی وحشت آفرین محافظت می شده و دست رسی به آن را ممتنع یا دشوار می کرده است.

در رمانس های یونان و اسطوره های باستان، این نیروی بازدارنده در قالب اژدهای سه سر، هیولا، موجودات ترسناک و ناشناخته و افعی نمود داشته است. این نیروی مرموز در ساختار اسطوره ای به «محافظ آستانه» معروف است. قهرمان در بسیاری از قصه های اسطوره ای باید برای به دست آوردن گنج، پشم زرین، دختر پادشاه و اکسیر شفابخش، به جهان زیرین یا سرزمین مردگان، جایی که خدایان از پای گذاشتن به آن جا وحشت دارند، سفر کند. او باید در رویارویی با ضد قهرمان و ره یافت به درونی ترین غار که مقرّ فرمان دهی آنتاگونیست محسوب می شود، مأموریتی را که خدایان بر عهده اش گذاشته اند، به تنهایی انجام دهد. این

پایگاه مرکزی با نگهبانان سنگ دل و نیرویی جادویی محافظت می شود. این رویارویی، سبب پدید آمدن موقعیتی می شود که قهرمان باید بر تردیدهای خود چیره شود و خویشتن خویش را کشف کند. کریستفر ووگلر، این رویارویی را دارای کارکردی دراماتیک می داند و می نویسد:

آزمایش قهرمان مهم ترین کارکرد دراماتیک نگهبان آستانه است. وقتی قهرمانان با یکی از این شخصیت ها مواجه می شوند، باید معمایی را حل کنند یا آزمایشی را پشت سر بگذارند. نگهبانان آستانه، قهرمانان را در مسیر خود به چالش می کشند و می آزمایند؛ مثل اسفینکس که قبل از این که ادیپ بتواند سفرش را ادامه دهد، معمایی برای او طرح کرد.

چگونه باید با این نیروهای ظاهراً بازدارنده برخورد کرد؟

قهرمانان با گزینه های مختلفی روبه رو هستند؛ می توانند برگردند و پا به فرار بگذارند، با تمام قوا به نیروی متخاصم حمله کنند، با خدعه و نیرنگ از آنها عبور کنند، نگهبانان را تطمیع و راضی کنند، یا دشمنی مفروض را به متحد خود تبدیل کنند... .(۱)

در داستان ها، نگهبانان آستانه از تنوعی خارق العاده برخوردارند. آنها ممکن است نگهبانان مرزی، قراولان، نگهبانان شب، دیده بانان، محافظان، دربان ها، مراقبان یا کسان دیگری باشند که موقتاً راه قهرمان را سد می کنند و نیروهای او را می آزمایند. انرژی نگهبان آستانه ممکن است در قالب یک شخصیت متجلی نشود، بلکه به صورت یک شیء، نوعی ویژگی ساختمانی، حیوان یا نیرویی طبیعی ظاهر شود که سد راه قهرمان می شود و او را می آزماید. فراگیری نحوهٔ برخورد با نگهبانان آستانه یکی از آزمایش های اصلی سفر قهرمان است.(۲)

۱- سفر نویسنده، ص۸۲.

۲- سفر نویسنده، ص۸۴.

این حریم ایمن و نیروی هول انگیز و مرموز، در قصه اصحاب کهف نیز وجود دارد؛ «آنها جوانانی بودند که به پروردگارشان ایمان آوردند و خداوند بر هدایت آنها افزود».(۱)

این جوان مردان تا آن جا که در توان داشتند، برای زدودن زنگار شرک از دل ها و نشاندن نهال توحید در قلب ها تلاش و کوشش کردند؛ اما آن قدر غوغای بت و بت پرستی در آن محیط بلند بود و خفقان ظلم و بیدادگری شاه جبار «دقیانوس» نَفَس های مردان خدا را در سینه ها حبس کرده بود که نغمه های توحیدی آنها در گلویشان گم شد. ناچار برای نجات خویش و یافتن محیط آماده تر، تصمیم به هجرت گرفتند و لذا در میان خود به مشورت پرداختند که کجا بروند... .(۲)

سرانجام تصمیم گرفتند از شهر بیرون شوند و به کهف پناه برند؛ غاری که حریمی ایمن بود. «آن گاه جوانان به سوی غار پناه جستند و گفتند: پروردگارا از جانب خود بر ما رحمتی بخش و کار ما را به سامان رسان».(۳) «پس خداوند دعایشان را مستجاب نمود و سال هایی چند، خواب را بر آنها مسلط نمود، در حالی که سگشان نیز همراهشان بود. آنها در غار سیصد و نُه سال بیشتر درنگ کردند و گردش آفتاب را چنان مشاهده کنی که هنگام طلوع از سمت راست غار آنها برکنار و هنگام غروب نیز از جانب چپ ایشان به دور می گردد و آنها کاملاً از حرارت خورشید در آسایش بودند و "آنها را بیدار پنداشتی و حال آن که در

۱- سورهٔ کهف، آیهٔ ۱۳.

۲- ناصر مکارم شیرازی، تفسیر نمونه، ج۱۲، ص۳۶۲ و۳۶۳، تهران: دارالکتب الاسلامیه، ۱۳۷۴ش.

۳- سورهٔ کهف، آیهٔ ۱۰.

خواب بودند و ما آنها را به پهلوی راست و چپ می گرداندیم و سگ آنها دو دست خود بر آستان غار گسترده داشت"(۱) و اگر کسی بر حال ایشان مطلع می شد، از آنها می گریخت و از هیبت و عظمت آنان بسیار هراسان می گردید».(۲)

این که قرآن درباره سگ اصحاب کهف می گوید: «بر آستان غار دست های خود گسترانیده بود و سر در میان دو دست نهاده می گریست. [ای محمد!] اگر تو بر احوال ایشان مطّلع می شدی، از ایشان می گریختی(۳) و از آنان روی برمی تافتی و از احوال آنان دلت آکنده از بیم می شد»،(۴) ترسیدن اشخاص هنگام نزدیک شدن به غار، به دلیل مقدس بودن آن آستان و لطف الهی بوده است که چون هالهٔ قداست، خفتگان را فراگرفته، آن سگ بسان نگهبان آن آستان، مظهر اقتدار، هول، قهر و منع نمود داشته است.

این رعب و وحشت، نیرویی معنوی است که خداوند همواره از اولیای خود در برابر دشمنان محافظت می نماید، چنان که بارها بدین وسیله از پیامبر خود محمد بن عبدالله صلی الله علیه و آله و سلم در برابر کفار و مشرکان حمایت و حفاظت کرد.(۵)

حریم ایمن یا محافظ آستانه، نیرویی بازدارنده است که هم چون مانعی در مسیر قهرمان یا ضدقهرمان قرار می گیرد. این مانع هرچیزی می تواند

۱- سورهٔ کهف، آیه ۱۸.

۲- ترجمه تفسیر المیزان، ج۱۳، ص۴۰۵ و ۴۰۶.

۳- گرچه به ظاهر خطاب خداوند با پیامبر است، اما در واقع ایشان منزه از این مقام بوده و خطاب اصلی با سایر مؤمنان است.

۴- سورهٔ کهف، آیهٔ ۱۸.

۵- سورهٔ آل عمران، آیه ۲ و ۱۵۱؛ سورهٔ انفال، آیه ۸ و ۱۲.

باشـد؛ از اژدها و افعی و سگ گرفته تا قفل، رمز، سـحر و جادو یا در حالتی مـدرن تر «خط لیزری» و «کد امنیتی». این بن مایه در داستان واره های مورد پژوهش نیز به صورت های مختلفی وجود دارد که از آن میان می توان به رعب و وحشت حاصل از تقدس مکان،(۱) یا حیوانات درنده مثل ببر و سگ،(۲) یا خط نوری و دایره ایمنی دهنده،(۳) اشاره کرد. دایرهٔ نوری یا محیط بستهٔ حفاظت کننده، از قدیم نزد اقوام مختلف شـناخته شده بوده است؛ هرچند گاه شـکل خرافه نیز به خود گرفته است، مانند آن که «کشتی گیران برای حفاظت خویش، پیش از شـروع پیکار، دایره ای دور پیکرشان می کشـیدند. حفر خنـدق و شـیاری محافـظ، سـنّتی است که پیشـینه اش به درازای عمر جهـان بوده و وسـیلهٔ دفـاع از خود در برابر هجوم قوای زیـان کـار است. از دیربـاز، در روسـتاها، دور گله، دوایر جادو می کشـیدند تا آنان را از گزنـد گرگ مصون دارد»(۴) و از نیروی جـادویی دایره بهره منـد شوند. آری، دایره، نماد امنیت و حفاظت است و «به عنوان شـکلی فراگیر، مانند یک مدار بسـته، نماد حمایت است؛ حمـایتی مطمئن در محـدودهٔ خـود. از همین تفسـیر اسـتفادهٔ جـادویی از دایره به وجود آمـده، از جمله ریسـمان دفـاعی به دور شهرها، معابد و مقابر برای جلوگیری از ورود دشـمنان، ارواح سرگردان و شیاطین، رزمندگان قبل از شروع جنگ دایره ای به دور خود می کشـند. دوایر حمایت گر برای افراد مختلف به اشـکال مختلفی چون حلقه، دست بنـد، گردن بنـد، کمربند و تاج درمی آید».(۵)

ص: ۱۳۲

۱- برکات حضرت عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص۱۵۷.

۲- برکات حضرت عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص ۲۳۰.

۳- برکات حضرت عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص۲۱۶.

۴- رمزهای زنده جان، ج۱، ص۵.

۵- فرهنگ نمادها، ج۳، ص۱۷۴.

۱۴. آرمان شهر

شهر، محیطی مربع است که تبلور ثبات و یک جانشینی مردم بوده، لوازم آرامش و آسایش و امنیت عمومی در آن فراهم است. آرامش و امنیت برآمده از حمایت عمومی است که در شهر وجود دارد و شاید به همین دلیل است که در تحلیل های روان کاوانه معاصر، شهرنماد مادر قلمداد شده، با اصل زنانگی خویشاوندی نزدیکی یافته است.

«همان طور که شهر دربر گیرنده ساکنان خویش است، مادر نیز فرزند خویش را در بطنش پرورش می دهد. از همین روست که خدای بانوان مادر، در حالی که تاجی به شکل دایره بر سر دارند، تصویر می شوند. همین مضمون باعث شده تا در عهد عتیق، شهرها به صورت اشخاص توصیف شوند».(۱)

انسان از بدو پیدایش همواره در آرزوی دست یابی به کمال فردی و اجتماعی خود بوده است. از نظر انسان شناختی، خاستگاه اندیشه سکنا گزیدن در محیطی امن و سرشار از عدالت، همانا فطرت انسانی است که با عمیق ترین آرزوهای بشر برابر است. فطری بودن اندیشه آرمان شهر در کلام اندیشه وران اسلامی به روشنی دیده می شود. علامه طباطبایی این نظریه را چنین مطرح می کند:

بشر از روزی که در بسیط زمین سکنا ورزیده، پیوسته در آرزوی یک زندگی اجتماعی مقرون به سعادت بوده، و به امید رسیدن چنین روزی قدم برمی دارد و اگر این خواسته تحقق خارجی نداشت هرگز چنین آرزو و امیدی در نهاد وی نقش نمی بست، چنان که اگر غذایی نبود، گرسنگی نبود و اگر آبی

ص: ۱۳۳

۱- فرهنگ نمادها، ج۴، ص۱۰۳.

نبود، تشنگی تحقق نمی گرفت و اگر تناسلی نبود، تمایل جنسی تصور نداشت. از این روی، به حکم ضرورت، آیندهٔ جهان روزی را دربر خواهد داشت که در آن روز جامعه بشری پر از عدل و داد شده و با صلح و صفا هم زیستی نماید و افراد انسانی غرق فضیلت و کمال شوند و البته استقرار چنین وضعی به دست خود انسان خواهد بود و رهبر چنین جامعه ای منجی جهانی بشری و به لسان روایات، «مهدی» خواهد بود.(۱)

بر این اساس، آرمان خواهی انسانی در برپایی دولت کامل، برخاسته از فطرت الهی بوده و این بیان علامه در ردیف دلایل عقلی تحقق جامعه آرمانی در آخرالزمان قرار می گیرد.

عقلی بودن این آرمان خواهی، سبب بروز اندیشه آرمان شهر در میان اندیشه وران و فلاسفه غرب شده است. کتاب جمهور افلاطون، آبشخور آغازین این اندیشه به حساب می آید. اندیشه آرمان شهر در جمهور افلاطون به دلیل تصویر دولت شهری که عدالت در حد کمال یافته بر آن حاکم است، مطرح شده است، اما این دولت شهر نظام برساختهٔ دست بشر نبوده و انسان در پدید آمدن چنین شهری خود را دخیل نمی داند؛ چون اساساً چنین شهری جایگاهی فراتر از مفهوم پیدا نمی کند. پس نمی توان نظریه افلاطون را در مورد مدینه فاضله به طور کامل پذیرفت.

بی شک بروز جدی اندیشه آرمان شهر در دوران رنسانس، هم گام با تجدید حیات و نوگرایی غربی، آن هم در محیطی کاملاً یهودی - مسیحی بوده است. روویون در این باره می گوید:

۱- سید محمدحسین طباطبایی، شیعه در اسلام، ص۲۳۲، قم: دفتر انتشارات اسلامی، چاپ اول، ۱۳۷۴ش.

به نظر نمی رسد که بیرون از قلمرو یهودی - مسیحی، حتی در فرهنگ های فراوانی که مشابه آن اند، آرمان شهری وجود داشته باشد. در واقع الگوهای اصلی اندیشه آرمان شهر در آفریدگار، بهشت، اورشلیم آسمانی، مسیح موعود، آمرزش الهی، ارزش های آن (برابری، کار، ...) و مفهوم خطی تاریخی، نخست در عهد عتیق و عهد جدید پدید آمدند.

پس آرمان شهر به طور اتفاقی به وجود نیامد. شاید هرگز به وجود نمی آمد؛ اما جز در محیط روشنفکری ناشی از نخستین تکان های نوگرایی نمی توانست پدید آید.(۱)

اگرچه مفهوم آرمان شهر از بُعد تاریخی، ریشه در عهد عتیق و عهد جدید دارد، اما مسیحیت سعی کرد به آن وجه روحانی بخشیده، مفهومی فراتاریخی از آن عرضه نماید؛ زیرا این اندیشه پا به پای سیر زمانی است که انحطاط و فروپاشی قرون وسطا را به همراه دارد. با نابودی قرون وسطا، ایمان به پیش رفت بشر و ایجاد زیستگاهی سرشار از صلح و آرامش، جان تازه ای به خود گرفت. اولین نمود این جریان فکری و فرهنگی، کتاب ناکجاآباد توماس مور است. فردریک روویون این جریان را چنین تحلیل می کند:

اسم صفت آرمان شهر، در اصل جزوی از عنوان کتابی است که توماس مور، انسان گرای انگلیسی، در سال ۱۵۱۶ میلادی منتشر کرد. آرمان شهر ساخته مور به انگلیسی utopia، به فرانسه utopie، جزیره ای دور دست است که مسافری به نام رافائیل هیثلود، از آن بازدید کرده است و نظم و ترتیب فوق العادهٔ آن را برای نویسنده نقل می کند. این کتاب در همهٔ سال ها و

۱- فردریک روویون، آرمان شهر در تاریخ اندیشه غرب، ص۳۵، ترجمه: عباس باقری، تهران: نشر نی، چاپ اول، ۱۳۸۵ش.

قرن هایی که از پی آمدند، موفقیتی عظیم به دست آورد؛ خوانندگان بسیار پیدا کرد؛ از قرن شانزدهم به بیشتر زبان های اروپایی ترجمه شد؛ سرچشمهٔ الهام ده ها مقلد شد که اگر نه ساختار، دست کم اندیشهٔ اساسی آن را اقتباس کردند. به این ترتیب، مجموعه ای از متن هایی منسجم پیرامون کتاب مور پدید آمد که نویسندگان آنها اغلب مایل بودند پیروی خود را از مبتکر آن اسلوب و هم بستگی خود با جانشینان او را آشکارا نشان دهند و به ظاهر خواسته اند ثابت کنند که از یک خانوادهٔ فکری اند.(۱)

این بن مایه، بارها در وضعیتی ذهنی و گاه آرمانی که تنها از دیدگاه ادبی توجیه پذیر است، مورد توجه نویسندگان بوده، آرمان شهر روایی در گونه رمان در معرض دید مخاطبان قرار گرفته است. آثاری چون دنیای قشنگ نو نوشتهٔ الدوس لئونارد هاکسلی، ۱۹۸۴ نوشتهٔ جورج اورول، سرزمین موعود نوشتهٔ ولادیسلاو ریمونت و ما نوشته زامیاتین، نمونه های آشکاری از آرمان شهر روایی قلمداد می شوند.

اتوپیایی که در این آثار تصویر می شود به دلیل فردی بودن و نه اجتماعی بودن دیدگاه نویسندگان آن، مکانی توهم زا، نامطلوب و به دور از هر نوع تحقق عینی بوده، وجهه منفی داشته، هشداری نسبت به آینده بشر است. برجسته سازی جامعه ای خشک و مقرراتی، از دست رفتن فردیت و هویت انسانی و در نتیجه فراموش شدن شرافت، کمال، آزادی، عشق و امید از ویژگی های برجستهٔ چنین ناکجاآبادی است.

در تداوم این دیدگاه، رویای حسرت بار رسیدن به آرمان شهر به صورت افسانه های خیالی و سرزمین های بهشتی نوین با ظواهری فریبنده

ص: ۱۳۶

۱- فردریک روویون، آرمان شهر در تاریخ اندیشه غرب، ص۱۰.

که وصف خوشبختی هستند در قالب رمان های علمی – تخیلی انعکاس می یابد که در واقع هجو دنیای امروز انسان است نه آینده وی.

۱۵. تحفه سفر

یکی از کارکردهای راه یابی به حریم امن و آستان مبارک، دریافت پاداش و جایزه است. جست وجوگر یا طالب با گذر از مراحل و منازل و پشت سر گذاشتن آزمایش های بسیار و آشکار شدن حقیقت های درونی اش، اجازه ورود به دنیایی متفاوت را کسب کرده است. او در این وادی شگفت انگیز، به خواسته خود دست می یابد؛ زیرا مرحلهٔ نهایی این جست وجو و تکاپو با دریافت پاداش همراه است و این پاداش ارمغان نجات دهنده و اکسیری حیات بخش خواهد بود.

«اکسیر» با خواستهٔ جست وجوگر تناسب داشته، گاهی ممکن است با یک عنایت ویژه همراه باشد، به گونه ای که چشم جست وجوگر را به دنیایی ناشناخته باز می کند و او را در مسیری متفاوت با گذشته قرار می دهد. این گنج معنوی به عنوان منبع آگاهی، تاریکی های وجود جست وجوگر را می زداید و وجودش را صیقل داده، آماده دریافت فیوضات دیگر می نماید. وی بعد از درک این وضعیت ویژه، مسئولیتی سنگین تر بر عهده می گیرد. او نسبت به اطرافیان و کسانی که در جامعه به گونه ای با او در ارتباطند، نقش هدایت گر، مشاور، بیم دهنده و بشارت گر را خواهد داشت.

«تحفه سفر» ثمرهٔ جست وجو و تلاش شخصیت در رسیدن به مراد خویش است. گاه این اکسیر مانند داروی شفابخش، مال، گنج، پست و مقام، مدرک احقاق حق و... مادی است، و گاه معنوی بوده، در

شکل گیری قوس شخصیت نقشی تعیین کننده دارد. تحول قهرمان در پی آگاهی، غلبه بر هوای نفس، سرسپردگی و ولایت پذیری تحقق می یابد. تجربهٔ عمیقی که در اثر پالوده شدن برای شخصیت حاصل می شود، باعث تجدید حیات وی شده، از هستی رمزگشایی کرده، رازهای زندگی را آشکار می سازد. مواردی چون علم و آگاهی، شناخت حقایق، عشق، ولایت، خرد، مرگ، آگاهی، خوش بختی، موفقیت و... در ردیف اکسیرهای معنوی قرار دارند.

اکسیر می تواند هرچیزی باشد، از مال گرفته تا خوشبختی و سعادت؛ اما اکسیر واقعی آن است که خرد و آگاهی را برای شخصیت به ارمغان بیاورد که بیان کننده جایگاه او در هستی بوده، دریچه ای ناشناخته و نامنتظر در مقابل جست وجوگر بگشاید.

سختی سفر، رنج فراق و حسرت دیدار با دریافت تحفه و دست یابی به اکسیر تسکین می یابد. ممکن است قهرمان پس از بازگشت با اکسیر نجات بخش باز مورد آزمایش قرار گیرد. چه بسا ظرفیت تحمل این اکسیر را نداشته، آن را دست مایه عوام فریبی و کام یابی خویش قرار دهد.

اکسیر از رایج ترین عناصر سازه ای در ساختار اسطوره ای است. در این ساختار، اکسیر در قالب جام مقدس، پشم زرین، داروی حیات بخش، شهد جاودانگی و... نمود دارد. پروتاگونیست برای نجات سرزمین زخمی از طاعون، خشک سالی و نفرین اهریمن یا بطلان طلسم، غلبه بر مرگ و رهایی از نابودی، عازم سفر می شود تا اکسیر نجات بخش را به دست آورد. این شوالیه با فداکاری و ایثار موفق می شود مأموریت خود را به انجام برساند.(۱)

۱- نک: سفر نویسنده، ص۳۶۳.

۱۶. کاروان

کاروان، گروهی از افراد هستند که هم آهنگ و همراه با هم با هدفی مشترک به سمت مقصدی معین عازم سفر می شوند؛ با هم فرود می آیند و از یک دیگر جدا نمی شوند. در زمان های دور، کاروان ها با قطارهای شتر، هم آهنگ و به هم پیوسته از مسیرهای شناخته شده، راهی سفر می شدند و یا با تعدادی اسب و قاطر سامان می گرفتند و بیشتر از راه های میان بر، مانند کویر و بیابان حرکت می کردند. امروزه کاروان ها با مرکب های راه واری چون اتوبوس، کشتی و هواپیما راه ها را می پیمایند.

در داستان واره ها این بن مایه فراوان وجود دارد. انگیزه حرکت کاروان ها، تحویل وجوه مالی، شناسایی و دیدار با کارگزاران امام علیه السلام و زیارت اماکن مقدس بوده است.

به همراه داشتن کودکان و کهن سالان، و یا وجوه مالی و چیزهای گران بها و گرفتار آمدن در کمین راه زنان و درگیری با اشرار در بین مسیر، سوءاستفاده فرصت طلبان اعتقادی و گمراهی کاروانیان و اسکان و اتراق در کاروان سراها، از ظرفیت های مناسبی برای خلق موقعیت دراماتیک برخوردارند.

۱۷. تک سوار

تک سوار، شخصیتی ناشناخته، با هیبت، اقتدار و قداست کامل است. نمودی از خیر محض بوده، به صورت منجی در شرایطی پرمخاطره و بحرانی حاضر شده یا به درخواست و استغاثه مظلومی حضور می یابد و بعد از رفع حاجت و گرفتاری درخواست کننده و از بین رفتن تهدید، از نظرها پنهان می گردد. این بن مایه با وضعیت نمایشی «رهایی» برابری می کند.

گرچه تک سوار با قـدرتی بی انـدازه و در شـرایطی پیش بینی نشدنی ظاهر می گردد، ولی چهره ای انسانی دارد. این بن مایه نیز در بسـیاری از داسـتان واره ها وجود دارد. هرچند این بن مایه در بدنه اصـلی موقعیت های داستانی قرار دارد، اما در فرآیند اقتباس و بازآفرینی کارکردی «ضـمیمه ای» دارد. در پیرنگ های فرعی که به گونه ای داستان نجات یا انتقام را بیان می کنند، تـک سوار مظهر قهر و مهر است؛ قهر نسـبت به ظالمـان و تهدیـد کننـدگان و مهر نسـبت به مظلومان و دادخواهان. ظهور تک سوار در موقعیت های مکانی مانند بیابان رخ می دهد و به طور معمول بعد از آن که از نظرها غایب می شود، به عنوان نصرت غیبی یا انطباق آن با حضرت در ذهن ها تداعی می شود.

۱۸. وجوه مالی

تمام نظام های بشـری برای برقراری عدالت اقتصادی و تأمین هزینه های جاری خود، ظوابط اقتصادی را مقرر کرده اند. اسـلام نیز برای تعـدیل ثروت در جـامعه، تـدابیر اقتصادی را در نظر گرفته است. یکی از مقررات الزامی که با عاطفه و اخلاق آمیخته است و عملی عبادی محسوب می شود، پرداخت خمس است. خمس، بیست درصد از سود مازاد بر هزینه های سالانه زندگی، یا منافعی که از کشف معادن، غواصی در دریاها و یافتن گنج و زیرخاکی به دست می آید است. این بیست درصد به دو سهم تقسیم می شود؛ نیمی از آن سهم نیازمندانی از خاندان بنی هاشم و نیمی دیگر سهم امام معصوم است.

ممکن است در کنار خمس هـدایات و نذورات هم وجود داشـته باشـند که به امام تعلق دارد. این وجود مالی، از پتانسـیل لازم برای ایجاد

ص: ۱۴۰

موقعیت های دراماتیک برخوردار است. وضعیت هایی مانند گم شدن، سرقت رفتن، امتناع از پرداخت و... نمونه هایی آشکار از وجود اتمسفر دراماتیک به شمار می روند.

۱۹. پیمان

پیمان به معنای عهد بستن و سوگند وفاداری خوردن و میثاقی است که پذیرش کار، یا وضعیت و مسئولیتی را به همراه دارد. این تعهد و وفاداری، گاه در قالب بیعت و تجدید میثاق نمود می یابد. خداوند بیعت و عهد با اولیای خود را بر مردم لازم و ضروری دانسته و بیعت با آنان را بیعت با خود معرفی کرده است.(۱) اصل بیعت لازم و واجب بوده و نسبت به تجدید آن بسیار تأکید شده است.

عهد و پیمان و پذیرش ولایت و رهبری از زمان پیامبر اسلام صلی الله علیه و آله و سلم به عنوان یک سنّت، پایه گذاری شد و مردم پس از پیامبر نیز با امام معصوم هر عصر بیعت نموده، اعلام وفاداری می کردند. پذیرش ولایت امام دوازدهم عجل الله تعالی فرجه الشریف نیز بر مردم لازم است و به اطاعت و سرسپردگی خواهد انجامید. جلب محبت حضرت و توجه به وجود آن امام و تجدید عهد در زمان های معین، پیوند امت با ولایت را در پی خواهد داشت.

یکی از شیوه هایی که در زمان غیبت برای تجدید عهد با امام دوازدهم عجل الله تعالی فرجه الشریف معرفی شده، خواندن دعای عهد است. این دعا سرشار از معارف و درس های امام شناسی است. البته عهد و پیمان در داستان واره ها نمودهای گوناگونی مانند توبه کردن و توسل به حضرت، عریضه نگاشتن و عهد مکتوب، چهل شبانه روز بست نشستن و... دارد.

۱- سورهٔ فتح، آیه ۱۰ و ۴۸.

۲۰. چهل

این که در بعضـی از اعداد، خاصیت و نقش مؤثری در بسیاری از مسائل وجود دارد، امری انکارناپذیر است. رمزپردازی اعداد و پیوندهای رمزی میان آنها در سده های پیشـین، بسـیاری از فلاسفه را به خود مشغول کرده بود. بی شک در بعضی از اعداد، راز و رمزی وجود دارد که عقـل و ذهن از درک آن نـاتوان است. انـدیشه هـای خودآگـاه در موضوع رویاهـای دربر دارنـده اعـداد رمزی، مورد توجه پژوهش های تحلیلی فروید و مکتب او بود. پس از او یونگ، افزون بر ریشه های خودآگاهانه، بیشتر ریشه های ناخودآگاهانهٔ رمزپردازی را کشف کرد و در تعبیر و تفسیر رویاها از آن بهره جست.(۱)

یکی از اعـدادی که در فرهنگ اسـلامی از جایگاهی ویژه برخوردار است و برای آن آثار و خواص بسـیاری ذکر شـده، عـدد «چهل» است. گریه آدم بر هابیل به مدت چهل شـبانه روز بود؛ موسی علیه السلام میقات خود را در چهل روز به اتمام رسانید؛ انبیـای الهی در سن چهـل سـالگی به پیـامبری برگزیـده می شدنـد؛ امـام دوازدهم عجل الله تعالی فرجه الشـریف در سن چهل سـالگی ظهور خواهـد کرد و هریـک از یاوران او قـدرت و توان چهل انسان را خواهنـد داشت. نیز بیشتر ملاقات های تشـرف یافتگان به محضر حضرتش، پس از چهل شبانه روز بوده است.

۲۱. غیبت منجی

اشاره

غیبت منجی در ذات خود اسرار آمیز است. گرچه منجی پنهـان از انظـار می نمایـد، امـا داخـل در جهـان است. شـناخت ابعاد گوناگون این بن مایه

ص: ۱۴۲

۱- نک: کارل گوستاو یونگ، رویاها، ترجمه: ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: انتشارات کاروان، ۱۳۸۴ش.

هم چون بعـد سیاسـی، اعتقادی، معرفتی، انسان شناسـی و هستی شناسـی بر اهمیت آن می افزایـد. این بن مایه ترک و گذار از موقعیتی پیچیـده و اسـرار آمیز به موقعیتی غنی تر و بـالغ تر را در خود نهفته دارد. انسان در این موقعیت محک خورده، نسـبت خود با هستی و انسان کامل را شـناسایی می نماید؛ زیرا مواجهه با تقابل های دوگانهٔ خیر و شـر، همواره تحول و بازشناسـی را در پی داشته و هر تحولی با دست آوردی همراه خواهد بود.

این بن مایه هم از نظر مضـمونی و هم از نظر ساختاری، جایگاهی اساسـی در موقعیت های داسـتانی مربوط به منجی را به خود اختصـاص داده است. شـالوده این موقعیت هـا بر شخصـیتی تمرکز یـافته است که فقـدان وی نقش بنیـادی داشـته، دامنه روایی داستان را فعال می کند.

این بن مـایه موجـد گونه ای از روایت است که کـارکردی زمان منـد داشـته، مضـمون کانونی آن را غیبت منجی تشـکیل می دهد. دلالت های مسـتقیم مضـمونی این موقعیت در چارچوب تکنیک های روایی هرگز رنگ نمی بازد و در فرآیند بازسازی زیباشـناختی بـا الهـام گیری هـای سازنـده و بهره برداری هـای خلّاقـانه از گسـتره و کیفیت عناصـر مضـمونی آن، می تـوان به ساختارهای داسـتانی آن نیز دست یافت. مشـخص ترین عنصـر در این موقعیت، «کنش ضـد قهرمان» در بستر زمان است که به ظـاهر منجی وجود نـدارد. حوزه عمـل ضـد قهرمان، همین عرصه زمانی به وجود آمـده است. شـرایط دشوار درک تقابل های دوگانـهٔ تاریکی ها و روشـنایی ها، قلمرو کنش ضد قهرمان را توسـعه می دهد. ضد قهرمان به گونه های مختلف فرصت بروز می یابد. ممکن است در قالب هواخواه در پی

خواسته های جاه طلبانه خود، ادعای «نیابت» کنـد یا آن که در جبهه ای متضاد به اغوای مردم پرداخته، آنان را گمراه کنـد؛ چنان چه ممکن است به واسطه اقـدامات عوام فریبانه عزم آن داشته باشـد با تزویر و نیرنگ مخفیگاه منجی را شناسایی کرد، قصـد جـان وی کنـد. لـذا موقعیت «تعقیب و گریز» شکل می گیرد و اشتباه در مصـداق تحقق می یابـد. این خطـا در تطبیق و تعقیب بیگانه و پنداشتن آن که وی همان منجی غایب است، منتج تعلیق بوده، برای به چرخش درآوردن انرژی داستان مفید خواهد بود.

غیبت منجی سنتی دیرینه و الگویی جـا افتـاده است. این مضمون دینی دارای معـانی و تلویحـات مهـدوی بوده، نقش مایه ای است که به صورت فراگیر ایـده روایی را متأثر می سازد و آن را پویـا و پرتحرک می نمایـد. بـا تحلیـل و بـازخوانی دوبـاره موقعیت هـایی که قهرمـان در آنهـا ناپدیـد شـده است، کیفیـات شگفت انگیزی از عناصر داستانی موجود در این موقعیت ها آشکار می شوند و از این طریق عرضه این بن مایه در نگاه های متنوع و سبک های متعدد به واسطه شگردهای روایی امکان پذیر خواهد شد. ارجاع به این موقعیت ها به بروز عینی شیوه های نقل رخدادی تکرار شونده خواهد انجامید.

این سنت، پیوسته در بستر تاریخ جریان داشته و در امتزاج با واقعیت های انسانی هر برهه از تاریخ، نگاه های معطوف به خود را دگرگون ساخته و هر بار به انگیزه های مختلف به گونه ای تفکربرانگیز رخ داده است. انبیای پیشین در مسیر تبلیغ و انجام رسالت خود، گاه مجبور شـده انـد از این شگرد استفاده نموده از منظر عمومی پنهان شوند که می توان نمونه هایی از آنها را برشمرد:

۱. غیبت خضر نبی علیه السلام

وی «تـالی بن ملکان»، پیامبری مرسل بوده، به سوی قومش مبعوث شـده و مردم را به توحیـد دعوت می نموده است. او بر هیچ سرزمین بی آب و علفی نمی گـذشت مگر آنکه سبز و خرم می شد.(۱) وی همان عالِمی است که موسی علیه السلام از سوی خداونـد مـأموریت یـافت بـا او در مجمع البحرین ملاقـات نموده، از حقایق آگاه شود. پس از آن که در مراحل و آزمون های مختلف موسـی را همراهی نمود، از وی جـدا شـد و غیبت اختیـار نمود. او هنوز زنـده است و از دنیـا نرفته است و هم چنان در پرده غیبـت بـه سـر می برد. بعضـی علّت طـول عمر ایشـان را چنین نقـل کرده انـد: او فرزنـد بلافصـل آدم علیه السـلام است و خداوند بدین جهت او را زنده نگاه داشته تا دجال را در آخرالزمان تکذیب کند.

۲. پنهان شدن یونس علیه السلام

وی پیامبر مردم نینوا بود. قوم او بت پرست بودنـد و راه انحطاط می پیمودنـد. مردم او را نپـذیرفته، هم چنان آیین شـرک آلود نیاکان خویش را ستوده، طریق گمراهی را می پیمودند، تا آن که صبر یونس به انتها رسید و خشمگین قوم خود را رها نمود و آنها را وعـده عـذاب الهی داد. چیزی نگـذشت که هوا تیره و تار شد و علایم تحقق عذاب آشـکار گردید. مردم که از خشـم خـدا به وحشت افتاده بودنـد، نزد مرد با ایمانی آمده، چاره جویی کردند. او آنها را توبه داده، عذاب برطرف شد، اما از یونس خبری نبود و تا مدتی کسی از او خبری نداشت.

یونس پس از آن واقعه از شـهر دور شده بود و به ساحل دریا رفته سوار بر کشتی شده بود. کشتی در میان دریا گرفتار گردابی هولناک شد

۱- ترجمه تفسیر المیزان، ج۱۳، ص۴۸۸.

و مسافران برای آن که خشم خـدا را تسـکین دهند، او را به دریا انداخته بودند. در آن هنگام، نهنگی عظیم او را بلعیده و چند روزی در شکم نهنگ حبس شده بود، تا آن که توبه کرد و به قدرت خداوند نجات یافت و نزد قوم خود بازگشت.(۱)

۳. فراق یوسف علیه السلام

او کوچک ترین فرزنـدان یعقوب و زیباترین آنها بود و چون یعقوب نور نبوت را در سـیمای وی می دیـد، بسـیار به او محبت می کرد. همین امر حسادت دیگر برادران را برانگیخت تا آن جا که تصمیم به قتل وی گرفتند و او را به بیابان برده، درون چاه انداختند. چاه نماد غرایز حیوانی بوده، فرو غلتیدن در آن موجب تباهی و غرق شدن در منجلاب پستی و پلیدی است، مگر آن که به ریسـمان چنگ زده، نجات یابـد. چنان که یوسف به خواست خداونـد، توسط کاروانی نجات یافت و از آن پس ناپـدید شـد. وی با گذر از مراحل متعدد و آزمون های سـخت موقعیت ممتازی را به دست آورد، اما چهل سال فراق را در پرده غیبت تحمل کرد، تا آن که سرانجام به دیدار پدر و برادرانش نایل آمد.

۴. غیبت موسی علیه السلام

فراخوانده شدن موسـی به «میقات» در مدت چهل شـبانه روز، فرصتی بود تا بنی اسـرائیل آزمونی دوباره را پشت سـر بگذارند. در این عرصـهٔ زمـانی، فرصتی پیش آمـد تـا مردی شـریر به نـام «سـامری» امکـان اغواگری یایـد و مردم را در غیبت منجی، به گوساله پرستی دعوت کند. تلاش های هارون، برادر موسی نیز بی ثمر بود و او جز انتظار ظهور موسی چاره ای

۱- ترجمه تفسیر المیزان، ج۱۴، ص۴۴۴.

نداشت. سرانجام موسی ظاهر شد و مردم را به انحرافی که در بین آنها صورت گرفته بود، آگاهی داد.

۵. ناپدید شدن ذوالقرنین

وی مردی صالح و فرمان روایی پارسا و دارای حکومتی جهان گیر بوده است. او همواره در راه گسترش عدل و ایمان، با یاغیان و کافران در جنگ بود و از شرق به غرب سفر می کرد. وی در طی سفرهایش در سرزمین قفقاز جایی که توسط کوه های استوار حصارچین شده بود، به درخواست مردم سدّی را در تنگه «داریال» با قطعه های آهن بنا نهاد تا از تاخت و تاز آن سرزمین توسط یاجوج و ماجوج جلوگیری نماید. او همواره مردم را به یکتاپرستی دعوت می نمود، اما آنها نه تنها دعوتش را اجابت نکردند، بلکه وی را مورد ضرب و جرح قرار دارند، به گونه ای که سمت راست پیشانی اش را شکافتند. وی مدتی از مردم غایب شد، به گونه ای که از وی خبری نبود. همه گمان مرگ وی داشتند، اما بار دیگر حضور یافت و مردم را به پذیرش خداوند رهنمون شد. باز مردم بر او حمله ور شدند و این بار سمت چپ پیشانیش را زخمی نمودند. بدین ترتیب دوباره پنهان گشت و خداوند اسبابی را در اختیار او قرار داد تا شرق و غرب عالم را فتح نماید.(۱)

۶. غیبت صالح علیه السلام

حضرت صالح نیز مدتی در پرده غیبت قرار گرفت و از قوم خود پنهان شد. وی بعد از مدتی به میان قوم خود بازگشت، در حالی که چهره اش تغییر کرده بود. مردم سه دسته شدند: گروهی که منکر پیامبری

۱- علی بن ابراهیم قمی، تفسیر قمی، ج۲، ص۴۱، قم: انتشارات دارالکتاب، ۱۳۶۷ ش.

او شدند؛ گروهی نیز در شک و تردید ماندند و گروهی هم به عهد و پیمان خود وفادار ماندند.(۱)

۷. پنهان شدن ادریس علیه السلام

او نیز پس از بیست سال مبارزه با طاغوت زمان خود، از دیـد پیروان خود غایب شد. او پیش از ناپدید شدن به ده نفر از پیروان خود گفت: من نفرین کرده ام که بر این شهر باران نبارد. شما از این سرزمین بیرون شوید.(۲)

این سنّت در سایر پیامبران از جمله، الیاس، دانیال، عیسی و ... نیز وجود داشته است. درون مایه هایی که از این بن مایه قابل انتزاع بوده، ممکن است به عنوان فلسفه و حکمت غیبت قلمداد شوند و در قالب ایده ناظر بر پیرنگ های مهدوی برساخته از این نقش مایه در نظر گرفت عبارتند از:

۱. جاری شدن سنت های پیامبران؛

۲. آزمودن پیروان و دوست داران؛

۳. تنبیه مردم؛

۴. به فعلیت رسیدن استعدادها و ایجاد خود باوری؛

۵. برداشته شدن بیعت از عهده پیشوای آخر؛

۶. ترس از کشته شدن؛

۷ آشکار شدن حق و تشخیص باطل؛

۸. خالی شدن صلب کافران از مؤمنان.

۱- محمدجواد مروّجی طبسی، بامداد بشریّت، ص۵۶، قم: انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی، ۱۳۸۱ش (به نقل از: محمدرضا طبسی، الشیعه، ج۱، ص ۳۳۰).

۲- محمدجواد مروّجی طبسی، بامداد بشریّت، ص۵۶، قم: انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی، ۱۳۸۱ش (به نقل از: محمدرضا طبسی، الشیعه، ج۱، ص ۳۳۰).

۲۲. انتظار

انتظـار به معنای چشم به راه بودن و آرزوی تحقق نویـد جهانی انسان به فرج و گشایش، دربر دارنـده سـعادت، خوش بختی و رهایی بشـر است. انتظار همواره آماده شدن برای پذیرش امری است که توقع رخداد آن می رود. این انتظار سازنده، تعهدآور و تحرک بخش بوده و یکی از سنت های جاری در تاریخ بشر است.

انتظار آرمان الهام بخش و راه گشایی آینده است و پویایی، تحرک و نشاط را در شـریان جامعه جاری می دارد و مانع هر نوع اباحی گری و سردرگمی و کسالت است.

انتظار، افزون بر آن که بحثی فلسفی و اجتماعی است، از خصلت های بنیادی و ویژه انسان محسوب می شود و به سبب سرشت هـای انسـانی، خواهان حق و حقیقت و عـدالت است؛ به همین دلیل از مفاهیم کهن الگویی و صورت های نوعیه(۱) و موتیف های معین انسانی به شمار می رود.

انتظار، از بن مایه هایی است که بیشتر مفهومی بوده، فاقد اتمسفر روایی به نظر می آید، اما یکی از مضامین برجسته و شایع در آموزه های مهدوی است. چنان که بیان شد، انتظار از مفاهیم کهن الگویی به شـمار رفته و در ادبیات تبلور جدّی داشـته است. این مفهوم بارها دست مایه نویسندگان و شاعران قرار گرفته، سبب پیدایش آثار گوناگون شده است. متأسفانه به دلیل دیدگاه فردی نویسـندگان یا ایدئولوژی خاص آنها، به این آموزه روی کردی منفی شده، بیشتر آن را اسارت بخش و فلج کننده جلوه داده،

ص: ۱۴۹

۱- Archetype.

عنصری بیهوده و پوچ معرفی شده است. در این روی کرد منفی، انتظار را طعنه ای به پایان تاریخ و امری موهوم و ملال آور می دانند که جویندگان حقیقت و منتظران بهبودی و تحول را با پایانی دردناك و آوارگی مجدد روبه رو خواهد ساخت. این بینش در آثار ساموئل بکت، نمایش نامه نویس، رمان نویس و شاعر ایرلندی هم چون رمان «Le Depeupleur» و نمایش نامه «در انتظار گودو» و دیگر آثار او به روشنی لمس می شود. گرایش به بدبینی و اعتقاد به بی ارزشی زندگی، بکت را در ردیف بنیان گذاران مکتب پوچی در ادبیات قرار داده است. وی در «Le Depeupleur» انسان هایی را به تصویر می کشد که جنب و جوش بی نتیجه، آنها را فرسوده کرده، گویا در جست وجوی بیهوده، در تکاپویند.

«درون استوانه ای به پیرامون ۵۰ متر و پهنایی ۱۶ متر، دویست تن از زن و مرد و کودك و نوجوان و بزرگ سال و کهن سال، هریك در جایی به مساحت یك متر مربع ساکن اند. نور خفیف زردرنگی درون استوانه را نیمه روشن می کند، اما به سبب تاریکی و فشردگی، آدم ها به سختی قادر به تمیز مصاحبان خود هستند، چنان که زن و شوهر در فاصلهٔ دوپایی از هم، قادر به تشخیص یك دیگر نیستند. پانزده نردبان را به فواصل نامنظّم به جدار استوانه تکیه داده اند و آدم ها از آنها بالا می روند تا به بیست طاقچه ای که در قسمت فوقانی جدار ردیف شده اند و بعضی با راه رویی به هم مربوطند، برسند. شایع است که راه بیرون شویی هست، اما این آدم ها همه مغلوب و سربه زیرند. آنان از زمانی تصورناپذیر تا ابد، بی آرامش و خواب و رویا، سرگشته و سرگردان خواهند زیست. آیا دیر

یا زود، در استوانه، از سر خشم و خشونت، آشوب و بی نظمی روی نخواهد داد؟ اما هیچ کس حتی پرسشی نمی کند. از این جماعت شکست خورده، نخستین کس در گذشته ای دور که به یاد کس نمانده، سرش را خم کرده و این وضع هم چنان باقی است».(۱)

بکت با نمایش نامه «در انتظار گودو» نیز خطاب به بشریت اعلام می دارد، نشستن در انتظار یک ایده آل و امید و آرزوی کام روایی در آینده، امری پوچ و موهوم است. تم اصلی این نمایش نامه، سرگردانی بشر و انتظار پوچ و بی نتیجه است. ولادیمیر و استراگون برای آمدن شخصی به نام گودو در گذرگاهی انتظار می کشند. این انتظار به طول می انجامد و آنها از آمدن گودو ناامید می شوند، اما باز به دلایلی واهی به این انتظار ادامه می دهند. آن دو به روزمرّگی عادت می کنند، سخنان و حرف های آنان بی هویت و تکراری می شود. در نهایت تنها برگ درخت که نماد امید و آرزوست، می افتد و آن شخص «گودو» نمی آید.

نمونه های دیگری نیز هم چون مسیح باز مصلوب اثر نیکوس کازانزاکیس، صندلی ها و کرگدن نوشته اوژن یونسکو، ژرمینال اثر امیل زولا و بیشتر آثار نویسندگانی مثل آلبرکامو، کافکا، ژان پل سارتر، صادق هدایت و... تداعی گر بینش پوچ گرایی و نگرش منفی به جهان و انسان هستند.

۱- جلال ستاری، پژوهشی در قصه اصحاب کهف، ص۹۸، تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۶ش.

ساختار روایی

بـا تحلیـل و بررسـی بن مایه های شـناسایی شـده، پی می بریم که بیشتر آنها بـدون نیاز به ترکیب شـدن با دیگر عناصـر تکرار شونـده، به تنهایی از ظرفیّت کافی برای تبدیل شدن به موقعیتی دراماتیک برخوردار هسـتند. برخی از آنها نیز مانند بن مایگان «خیمه»، «رنگ سبز» و... حالت «ضـمیمه ای» داشـته، به تنهایی کارکرد داسـتانی ندارند. این بن مایگان تنها تکمیل کنندهٔ یک دیگرند؛ یعنی با ضـمیمه شدن به یک دیگر پیرنگ داسـتانی را شکل می دهند. بدین سان ساختار پیچیده روایت را سامان می دهند. این کارکرد تکمیل کننده بن مایگان در واقع سازوکاری «مضمونی - ساختاری» است.

آن چه اهمیت تکنیکی دارد، به دست آمـدن ساختـار روایی از خود بن مایه هاست؛ به این معنا که با گزینش بن مایه های هم ساز و قرار دادن آنها در کنار هم، ساختار دراماتیک آشکار شده، به راحتی دراماتیزه می شود.

ص: ۱۵۳

این نوع بازگشت ساختاری به بن مایگان مهدوی از آن روست که بن مایه ها عناصر ساختاری را نیز عرضه می کنند. چنان که پیش از این نیز اشاره شد، پراپ، راگلان و کمپل از بن مایه ها عناصر ساختاری و پیرنگ های جهان شمول را انتزاع کرده اند.(۱)

برای به کارگیری و بهره مندی از این بن مایگان در فرآیند آفرینش ادبی، الگوی ساختاری خاصی پیشنهاد نمی شود و اساساً انطباق تحمیلی یک الگوی ساختاری بر آنها، افزون بر آن که دست نویسنده را می بندد و مانع بروز خلاقیت وی می شود، فرم را نیز دچار آسیب جدّی نموده، از جذابیت آن می کاهد.

ووگلر نیز پس از تحلیل و بررسی کهن الگوهای سفر قهرمان، به قریحه و خلاقیت نویسنده احترام گذاشته، ساختار سفر قهرمان را لازم الاتباع ندانسته، فرم را تابعی از کارکرد می داند:

به یاد داشته باشید نیازهای داستان، تعیین کننده ساختار آن است. فرم تابعی از کارکرد است. اعتقادات و اولویت ها، در کنار شخصیت ها، مضامین، سبک، لحن و حال و هوایی که سعی دارید ایجاد کنید، شکل و طراحی پیرنگ را تعیین می کند. به علاوه، ساختار تحت تأثیر مخاطب، و زمان و مکانی است که داستان در آن نقل می شود. شکل های داستانی به اقتضای نیاز مخاطب تغییر می کنند. انواع جدید داستان با ضرب آهنگ های متفاوت هم چنان خلق خواهند شد.(۲)

این تحلیل ووگلر بر پایه ایده ای «امکان انتزاع فرم از محتوا» است؛ زیرا ممکن است موتیف های سفر قهرمان در ترکیب های تازه از الگوهای

ص: ۱۵۴

۱- نظریه های روایت، ص۶۶ و ۶۷.

۲- سفر نویسنده، ص۲۷۶.

قدیمی خود سرپیچی کرده، با واژگان و استعاره های خاص ابداع شده، سازگار باشد. با این وجود باید پذیرفت که بنیان روایت در سینمای قصه گو و درام داستان محور، از سه بخش اساسی تشکیل شده است: ۱. موقعیت اولیه، ۲. موقعیت بینابین، ۳. موقعیت ثانویه.

این سه مرحله شرح تبدیل شدن موقعیتی به موقعیت دیگر و گذر از مرحله نخست به مرحله سوم است. ممکن است این گذار مسیری معکوس داشته باشد و از مرحله سوم به سمت مرحله نخست جریان یابد.

این گذار، قاعدهٔ نهایی و اساسی هر شکل و روایت است. «بنابر این نظریه که ریشهٔ پیدایش آن آثار فرمالیست های روسی است و کلود برسون و تزوتان تودوروف آن را کامل کرده اند، بنیان ساختاری هر روایت از سه پایهٔ اصلی تشکیل شده است: وضعیت پایدار۱ گذروضعیت پایدار۲. تمامی رمان جنگ و صلح لئو تولستوی شرح گذار از وضعیتی به موقعیت جدید است».(۱)

این گذار به عنوان معیار کلان در ایجاد طرح و توطئه به شمار می رود. معیاری که امکان تجزیه و تحلیل ساختار روایت را بر مبنای جمع بندی های محتوایی به وجود می آورد. ارسطو این الگوی بنیانی روایت را در تازه ترین انواع ساختارهایی که مرکب و پیچیده هستند تحقق پذیر می داند. منظور از ساختار پیچیده در نظر ارسطو، ساختاری است که «تبدل و سرنوشت قهرمان در آن به وسیله دگرگونی و بازشناخت یا به وسیله هردو انجام پذیرد و نیز لازم است که از اصل و

۱- بابک احمدی، تصاویر دنیای خیالی، ص۱۲۱، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۸۷ش.

بنای خودِ طرح پدید بیایند به نحوی که یا به حکم ضرورت و یا به حکم احتمال نتیجه وقایع قبلی باشد».(۱) ارسطو، نتیجه این تغییر و تبدل سرنوشت را در چهار موقعیت قابل انطباق می داند:(۲)

۱. موقعیتی که قهرمان نیک از سعادت به درّهٔ شقاوت سقوط می کند؛

۲. در این وضعیت قهرمان، بدسرشت و شرور بوده، از شقاوت به ورطهٔ سعادت نایل می آید؛

۳. در این موقعیت قهرمان، بدنهاد و فرومایه است و از قلهٔ سعادت به شقاوت دچار می آید؛

۴. در این موقعیت، قهرمان اصیل بوده، «وضع حالش بین دو وضع پیش است و این حال کسی است که در بلندای فضیلت و عدالت نایستاده، اما افتادنش هم به حضیض شقاوت به سبب بی بهرگی او از فضیلت و عدالت نیست، بلکه به دلیل خطایی است که مرتکب شده و نیز حال آن گونه اشخاص است که در بین عامه شهرت و نعمت وافری دارند».(۳)

این الگوهای سنتی با گونه های مختلف درام (کمدی، ملودرام، تراژدی و رمانس) برابری کرده، معیاری مناسب برای نوع شناسی طرح و توطئه به شمار می روند. البته از دیدگاه ارسطو موقعیت چهارم ویژه تراژدی است، چون سبب برانگیخته شدن ترس و شفقت می گردد و پالایش و تزکیه را به همراه خواهد داشت.

۱- ارسطو و فن شعر، ص ۱۳۰.
۲- ارسطو و فن شعر، ص۱۳۳.
۳- ارسطو و فن شعر، ص۱۳۴.

روایت منبعث از واقعیت

آفرینش خلاقه با تکیه بر واقعیت، افزون بر امکان شکل دهی و خلق اثر هنری، سبب پایداری و مانایی آن نیز خواهد شد. بهره کشی از قدرت تخیل هنگام خلق اثر هنری، نوآوری را به همراه داشته، چشم اندازهایی تازه پیش روی نویسنده قرار می دهد. اما هر ابداع و آفرینش، بازتاب دهنده واقعیت نبوده و گاه با سیاق تخیّلی خود شکلی انتزاعی، ذهنی و فردی از مضامین را ارائه می کند و گاهی نیز سبب بروز فاجعهٔ ادبی می شود.

پای بندی به مقتضیات ساختاری و رعایت زبان دراماتیک به معنای وانهادن واقعیت نیست. توجه به مشرب های عینی در فرایند آفرینش متن نمایشی، اصالت اثر هنری را در پی خواهد داشت. البته منظور از توجه به واقعیت، واقع گرایی به معنای کلی نگری و فاصله گرفتن از جزئیات، یا عینیت به معنای نفی هرچیز ذهنی و تأکید بر اصل علّیت به معنای ضدّیت با تقدیر، مشیّت و تصادف به طور کلی نیست. به همین دلیل،

ص: ۱۵۷

ممکن است همه قواعد واقع گرایی بر دیدگاه ارائه شده در این جستار منطبق نباشد.

با مراجعه مداوم و پی گیرانه به بن مایه های مهدوی، نمودهای عینی آنها کشف می شود و مواد و مصالح واقعی از جهان و هستی را در اختیار درام پرداز قرار می دهد. شناخت و ادراک این مواد به بازنمایی هرچه واقعی تر آنها خواهد انجامید و تصویری بامعنا دربارهٔ وجود و اوضاع و احوال عصر موجود، عرضه خواهد نمود. ایجاد این احساس که واقعیت است که ظاهر می شود و بازنمایانده می گردد، مخاطب را به پذیرش رویدادها و توجیه کشش ها در درام سوق می دهد. در تشریح دنیای درام با الهام از واقعیت های موجود در بن مایه های مهدوی، می توان سازوکار روایت را سامان داد و شخصیت ها، رویدادها و کنش هایی را بازنمایی کرد که با تمام مشخصات هنری خود، در دنیای روزمره شناسایی می شوند. درام ابزاری است تا پیچیدگی های شبکه روابط انسانی را، تجربه ها، احساسات و عواطف بیرون و درون انسان و رابطهٔ وی با انسان کامل و وضعیت او در عصر حاضر را بیان کند. به همین دلیل، شخصیت های دراماتیک با روی کردی واقع گرایانه از میان مردم انتخاب می شوند؛ زیرا آنها نمونه ای برجسته از هم نوعان خود و وابسته به اجتماعی هستند که در آن زندگی می کنند.

طرح مسائل اجتماعی و نیازهای انسانی در عصر حاضر و بیان مناسبات و روابط انسانی با استفاده از بن مایه های مهدوی به معنای تأکید بر سبک رئالیسم نیست. چنان که در غرب نیز اگرچه بین نویسندگان واقع گرا، این زمینه های اجتماعی به عنوان عاملی مؤثر در رواج سبک

رئـالیسم محسوب می شـد، اما بزرگ ترین آثار واقع گرا که از بـدو پیـدایش، یعنی پس از سال های ۱۸۵۰م، تا به امروز دوام آورده اند، آشکارا آن دسته ای نیستند که تنها مشکلات اجتماعی را تصویر کرده اند.

ممکن است تم اصلی در رویارویی با بن مایه های مهدوی، عشق باشد؛ اما گسترش این درون مایه در متن نمایشی مانند سایر پدیـده هـای دیگر، فـارغ از هر نوع ذوق رمانتیک خواهـد بود. بر پایه این دیـدگاه، پای بنـدی به جلال، رنگ و منظره و طرح مضامین تصویری و متنوع در کنار خیال پردازی و احساس، ویژه رمانتیک ها بوده، به کار درام نمی آید.

تئاتر و سینما نمودی از تعاملات انسانی هستند و به مانند نهادی اجتماعی و ماهیت جمعی دریافت کننـدگان خود، افزون بر محتوا و فرم به توزیع و دریافت آن نیز در فرایند ارتباط به عنوان رکنی اساسی توجهی جدی دارند. در این چارچوب ارتباطی هرچه رویدادها واقع نماتر باشـند، واکنش مثبت تری از دریافت کننده و «روایت نیوش نهایی» در پی خواهد داشت. از دیدگاه روان شناختی، این بعد باورپـذیری روایت در بطن نظام ارتباط گیری از اهمیتی ویژه برخوردار است. تأکیـد بر داستانیّت و رعایت معیارهای زیبایی شناختی و پای بندی به اصول ساختار دراماتیک، با تمرکز بر واقعی بودن رویدادها، این حس پذیرش را در مخاطب ایجاد خواهد کرد و سبب تحقق موفقیت آمیز فرآیند ارتباط خواهد شد. شاید دلیل این که نظریه پردازی هم چون «گریماس» تلاش کرد تا تحلیل های زبان شناختی و ساختارهای بیانی را بر ساختارهای ادبی منطبق نماید و بین آنها قرابت و پیوند ایجاد نماید، همین بعد ارتباطی باشد. «وی

ص: ۱۵۹

روایت را مجموعه ای از کارکردهـا و الگوهای بنیادین کنش می دانـد؛ در الگوی ارتباطی وی بین فاعل و مفعول نیز به عنوان کنش گر، مراحـل مشاجره و رویارویی وجود دارد».(۱) «در الگوی کنش گر، شـمار کنش گران به شـش می رسد، اما ممکن است روایت تعدادی و یا همه آنها را داشته باشد:

۱. فرستنده یا تحریک کننده

او «کنش گر» را به دنبال خواسـته یا هـدفی می فرسـتد و دسـتور اجرای فرمان را می دهد. برای پیدا کردن این «کنش گر» می توان پرسید: چه کنشی سبب شد تا «کنش گر» در پی هدفش برود؟

۲. گیرنده

کسی است که از کنش «کنش گر» سود می برد.

۳. کنش گر

او عمل می کند و به سوی «شیء ارزشی» خود می رود.

۴. شیء ارزشی

هدف و موضوع «کنش گر» است.

۵. کنش گر بازدارنده

کسی است که جلوی رسیدن «کنش گر» را به شیء ارزشی می گیرد.

۶. کنش گر یاری دهنده

او «کنش گر» را یاری می دهد تا به شیء ارزشی برسد.

۱- نظریه های روایت، ص۷۲.

شکل زیر، الگوی کنش گرها نامیده می شود. ترتیب جای گرفتن کنش گرها و جهت پیکان ها از اهمیت بسیار برخوردار است:

شکل شماره ۲

فرستنده، کنش گر را به دنبال شیء ارزشی می فرستد تا گیرنده از آن سود برد. در جریان جست وجو، کنش گران یاری دهنده او را همراهی و یاری می کنند و کنش گران بازدارنده جلوی او را می گیرند».(۱)

این تسلط واقع گرایی در الگوی ارائه شده توسط گریماس، نشانه اهمّیت توجه به واقعیت در فرآیند خلق اثر هنری است. شاید سبک «فاصله گذاری» و نماد بیگانگی در معنای برشتی آن، به همین منظور ابداع شد تا مخاطب را از فضای برساخته جمال شناختی جدا کرده و هرچه بیشتر به واقعیت نزدیک کند.

۱- محمدهادی محمدی و علی عباسی، صمد: ساختار یک اسطوره، ص۱۱۴، تهران: نشر چیستا، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.

شایـد الگـوی ساختـاری که نـورتروپ فرای از نظم کیهـانی جهـان اتخـاذ کرده و بر پایـۀ حرکت و چرخش طـبیعت و گردش فصول، استوار گردانیده است، بازگشت به واقعیت های موجود و حقایق تکرارپذیر در جهان واقع باشد.

ستایش شیوۀ فرای در حوزۀ نقد ادبی بیشتر معطوف به این ویژگی ارزش مند و الگوی ارائه شده از سوی اوست که به حصول معرفت و درک جهـان واقع می انجامـد و هـدف بیـانی و ارتبـاطی آن، رمزگشایی از جهان هستی است. دعاوی محکم وی در قلمرو دکترین روایت، دریچه های چشم گیری در زمینۀ ماهیت و اهمیت «روایت دینی» گشوده است.

فرای دلایل قانع کننـده ای درباره نظریات خود ارائه می دهـد. وی نظم عمومی حاکم بر جهان را حاوی مجموعه ای از الگوها می دانـد. بر خلاـف حرکت «فروسـو» که سـقوط و هبـوط و سـیر به سـمت نقص و طرد است، سـیر بنیـادین و دیالکتیـک، در محدودۀ نظم طبیعت و حرکت در «دنیای برین» و نیمۀ بالای دور طبیعی سـیر «برسو» و عروج به سـمت جهانی آرمانی است که چرخش سـرنوشت از گره هـای کور به پایـانی خوش بر پـایه معصومیت خواهـد بود. از نگاه فرای، این حرکت سـرآغاز انتزاع «میتـوس دایره ای» اسـت که در طـبیعت آشـکارترین جنبـۀ تکرار و رخـداد دوبـاره همین سـیر دوری است. «خورشـید در پهنۀ آسمان به سوی تاریکی حرکت می کند و دوباره ظاهر می شود. فصول سال از بهار به زمستان و دوباره به بهار تغییر می کنند. آب از چشـمه ها به دریا جاری می شود و به شکل باران بازمی گردد. زندگی انسان از کودکی به سوی مرگ سیر می کند و دوباره از تولدی تازه تجدید می شود...».(۱)

ص: ۱۶۲

۱- تخیل فرهیخته، ص۲۶.

این چرخش دوری و این میتوس دایره ای، ستون فقرات بسیاری از داستان ها و اسطوره های بدوی را تشکیل می دهد. فرای چهار گونه اصلی را برای سیر اسطوره ای ترسیم می کند و بین آنها و طبیعت ارتباط برقرار می نماید؛ سیر «کمیک» تطبیق پذیر با بهار، «رمانس» منطبق با تابستان، «تراژدی» چرخش سرنوشت مطابق با پاییز و «کنایه و هجو» برابر با زمستان.

فرای سعی نموده است این میتوس دایره ای را با کتاب مقدس هم خوان و هم آهنگ جلوه دهد. او که کل کتاب مقدس را از شروع تا پایان بسان یک رمز می داند، به وجود عناصر تکرارپذیر در کتاب مقدس اعتقاد دارد. آن عناصر، مجموعه ای از تصاویر مکرری هستند که از سفر پیدایش شروع و به قیامت بینی و مکاشفات یوحنا ختم می شوند و استعاره ای واحد را به دست می دهند که سرچشمهٔ همهٔ شیوه های روایت گری محسوب می شود.

این تلاش تحسین برانگیز فرای در جهت ارائهٔ نمونهٔ بنیادین روایت منطبق با حقایق هستی و تن دادن به الگوی حاکم بر جهان واقع، مؤید این حقیقت است که با تأمل و درنگ در رویدادها و موقعیت های واقعی، می توان الگوهای روایی را اتخاذ نمود. اگرچه نتیجهٔ مطالعات فرای مهم است، اما نمی توان آن را بر مضامین دینی خود تحمیل کرد، تا شاید به الگوی «روایت گری دینی» دست یافت. البته می توان الگوی چرخش دایره ای او را بر الگوی «روایت دینی» منطبق کرد. چرخش دایره ای که از خلقت آدم ابوالبشر و ندای توحیدی او آغاز می شود و با نبوت سایر پیامبران امتداد می یابد و به رسالت حضرت محمد بن عبدالله صلی الله علیه و آله و سلم که

نقطه تلاقی نبوت و امامت محسوب می شود، پیونـد می خورد و هم چنان ادامه می یابـد تا به ظهور خاتم اوصـیا مهدی موعود عجـل الله تعـالی فرجه الشـریف می رسـد. این نزول و عروج ها، طلوع و غروب ها و غیبت و ظهورها، حقایق لطیفی هسـتند که افزون بر سیر خطی تاریخ انبیا، چرخش دایره ای نبوت و ولایت را تداعی می کنند.

آن چه در مطالعهٔ فرای مهم است، رابطه الگوی روایی او با واقعیت عینی در جهان واقع است، هرچند سابقهٔ این بحث در فلسفهٔ هنر طولانی بوده، به آثار افلاطون و ارسـطو می رسـد. در نظر ارسـطو درام جنبـهٔ مصـنوعی داشـته، برساختهٔ ذهن هنرمند بوده، کامـل تر از واقعیت شـکل می گیرد و آن چه بازنمـایی می شود، همـان واقعیت عینی نیست؛ چون نـاگزیر از جنبه های زیبایی شناسـی و قاعده ها و شگردهای «ساختن» است. آن چه از دیدگاه او به عنوان «واقعیت» خارجی وجود دارد، فقط از آن رو که ابزار آفرینش و تقلیـد دانسـته می شود، اهمیت دارد؛ زیرا پدیـد آورنـده اثر هنری تنهـا نسـبت به هنری بودن اثر خود احسـاس مسـئولیت دارد. «چراکه آن چه هنرمنـد می سازد لازم است برتر از اموری که وجود واقعی دارنـد باشد»(۱) و در نظر مخاطب «احتمال وجود و وقوع» داشته و باورپذیر جلوه نماید. به همین دلیل «امر محالی را که وقوع آن محتمل به نظر می رسد، باید بر امری ممکن که باورکردنی نیست، ترجیح داد».(۲)

البته ارسطو استفاده از موضوعات نامعقول را در محور وقایع درام به هیچ روی جایز نمی داند و تصریح می کند:

۱- ارسطو و فن شعر، ص۱۶۷.

۲- ارسطو و فن شعر، ص۱۶۱.

ادعای این که بدون امور غیر معقول داستان ضایع می شود نیز بهانه ای مضحک است. چون از اول باید از تألیف چنین داستان هایی خودداری کرد. اما اگر شاعر جزئی غیر معقول را در داستان داخل کند، لیکن قدرت آن را داشته باشد که بر آن امر غیر معقول سایه ای از حقیقت بیندازد، در این صورت حق دارد که این کار را با وجود آن که کاری عبث هستد تعهد نماید.(۱)

گفتنی است پیوند میان امر ممکن و امر ناممکن که بدان اشاره شد، نکته های نظری دیگر را نیز پیش می کشد. نخست آن که امور ممکن در زندگی هر روزه مان، به اعتباری امور واقعی نیز دانسته می شوند، اما امور ممکن در آثار ادبی به این واقعیت کاری ندارند، و بیان گر واقعیتی دیگر هستند که به «جهان اثر» مربوط می شود، و می توانیم آن را «واقعیت متن» بخوانیم. نکتهٔ دوم که به یک معنا از نکتهٔ نخست ناشی می شود، این است که در هر اثر هنری ترکیب های گوناگون امور ممکن و امور ناممکن در گوهر خود اموری گزینشی هستند؛ یعنی به انتخاب هنرمند بازمی گردند، و از سوی واقعیتی در جهان خارج اثر، تحمیل نمی شوند. این گزینش که قانون و تداوم ویژهٔ خود را دارد، با قانون امور ممکن و ناممکن در زندگی «واقعی» تفاوت دارد، و دقت به آن کافی است تا هر سرسپردهٔ راست کیش رئالیست، و از آن میان نویسندگانی چون امیل زولای ناتورالیست را هم ناامید کند. محتمل نشان دادن رویدادها، کنش ها و شخصیت ها که رمان نویسان بزرگ نیمهٔ نخست سدهٔ هجدهم انگار به دلیل غریزهٔ ادبی خود با آن به خوبی آشنا بوده اند، همان است که

ص: ۱۶۵

۱- ارسطو و فن شعر، ص۱۶۲.

از چشم ناتورالیست ها در واپسین دهه ها از سدهٔ نوزدهم پنهان ماند. به گمان آنها فقط آن چه در دنیای بیرون ممکن دانسته می شود، می توانست به رمان راه یابد.(۱)

آن چه در این بخش بدان اشاره رفت، به دلیل کشف دستورالعمل مرکزی تئوری ادبیات واقع گرایانه (سدهٔ نوزدهم) نیست. بازتاب واقعی جهان و بازنمون های واقعیت و کوشش رئالیستی در نمایش امور هم چون بازتاب واقعیت مادی و بیرونی را هرگز توصیه نمی کنیم. نمایان کردن واقعیت به شکل قرار دادن آینه در برابر وقایع عینی و به معنای دقیق تر «کپی کردن» آنها به گونه ای که ویژگی اثر هنری، خلاقیت و آفرینش از آنها رخت بربندد، تعصبی بیهوده قلمداد شده، ارزش هنری نخواهد داشت.

بهره کشی از تخیل در فرآیند بازنمایی و آفرینش هنری امری ناگزیر است، اما نباید این فرآیند خلاق سبب ایجاد تردید نسبت به قاعده های منطقی و واقعیت های مادی شود. به گونه ای که بیان گر نوعی نابسندگی میان مناسبات علّی و معلولی شود. راست نمایی جهان داستان و تصویر جهانی واقعی که زادهٔ پندار ماست، تنها با گذر به ژرف ترین لایه های دنیای راستین و امور مادی در زندگی واقعی ممکن است.

در پایان در تأیید دیدگاه پیشنهاد شده، نظریه مهم «کالریج» را که کار هنرمند را تکراری از عمل جاودانه آفرینش می داند، ارائه می گردد. به باور وی تخیل، فرآیندی است خلاق که در ذهن هنرمند استوار به پیش دانسته های خود واقعیتی تازه را «می سازد» و «در عرصهٔ ادراک، شکل و

۱- بابک احمدی، آفرینش و آزادی، ص۲۷۳، تهران: نشر مرکز، چاپ پنجم، ۱۳۸۷ش.

نظم را بر مواد به دست آمده از راه حواس حاکم می کند و تا حدّی آن چه را ادراک می کند، می آفریند. به همین سان در عرصهٔ هنر بر روی مواد خام برآمده از تجربه کار می کند و به آنها شکل و هیئتی تازه می دهد. برای انجام این کار، تخیل باید پیش از بازآفریدن این مواد، نخست آنها را در هم بشکند و به هم بریزد؛ زیرا تخیل آینه نیست، بلکه اصل و نیروی خلاق است. تخیل هنری جهان تازه ای می آفریند، جهانی که شبیه به جهان هر روزینهٔ ادراک است، اما از نو نظم و سامان داده شده و به جانب سطح عالی تری از کلّیت و جهان شمولی در حرکت است».(۱)

۱- آر. آل. برت، تخیل، ترجمه: مسعود جعفری، ص۶۱، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۸۲ش.

ضمایم

اشاره

ص: ۱۶۹

مفاهیم آخرالزمانی در ادبیات داستانی و نمایشی جهان

گذشته از تمام تمایزهای اساسی موجود بین رمان و نمایش نامه،(۱) (نوع توصیف ها، سبک و مؤلفه های روایی و ساختاری) روایت و سازمـان متنی آنهـا را در هر دو رسانه به عنوان عنصـری مشترک می توان بررسـی کرد و پیـداست که جوهره این دو شکـل هنری، همواره بـا یـک دیگر در تضاد هسـتند. از این رو، شأن رمان و نمایش نامه هم سـنگ قلمـداد نمی شود. چه بسـا نمـایش نـامه هـایی وجود دارد که ارزش ادبی ندارنـد. با این همه، رسانه رمان قابل تبـدیل و همنشـینی با رسانه تئاتر بوده، در بیشتر مواقع مورد اقتبـاس قرار گرفته است و در بازنمـایی زیبـایی شـناختی بـا دیـدگاه وفادارانه بر مرجع صـریح خود تکیه زده است.

۱- داسـتان برای خواندن و نمایش نامه برای نمایش و اجرا نوشـته می شود. از این رو، ادبیات داسـتانی به شـیوه های وابسته به روایت گری اسـتوار است و ادبیـات نمایشـی بر شـگردهای وابسـته به کنش و عمـل. (برای مطـالعه بیشتر نـک: فرهاد ناظرزاده کرمانی، «مطالعهٔ تطبیقی بیان داستان و نمایش نامه»، فصل نامه هنر، ش۲۵، تابستان ۱۳۷۳، ص۲۵۷ - ۲۸۱،)

تـدوین این بخش به انگیزه خوانش تحلیلی متون داسـتانی و نمایشـی که به جهت ورود به جهـان متن به کار می رود، صورت نگرفته است. به همین دلیل، پرداختن به شالوده طرح، بافت موقعیت ها و درک کنش حاکم بر متن ضروری نبوده، اساساً چنین امری مستلزم جداسازی مرزهای این دو شیوه بیانی است و برای درک معانی به فرم نشسته، افزون بر تحلیل زمینه های اجتماعی و فرهنگی، باید مهارتی روش مند به کار گرفت که از عهده این جستار خارج است.

عرضه نمونه هایی از متون داسـتانی (رمان) در کنار متون نمایشـی، در این بخش بیشتر به دلیل وجود مفاهیم ارائه شده در آنهاماننـد آرمـان شـهر، انتظـار، امیـد، آینـده مبهم، بحران معنـویت، پوچی، ناکـامی، انکـار منجی و... صورت پـذیرفته است. البته گزینش این نمونه هـا از میان انبوه متون مرتبط، خالی از نقص نبوده، جست وجوی انجام شـده نیز کامل نخواهـد بود؛ به همین دلیل امکان پیوستن نمونه های دیگر و تطبیق این مفاهیم بر موارد مشابه وجود دارد. در گزینش نمونه ها تلاش شده است تنوع روایی لحـاظ گردد؛ زیرا در بعضـی از آنها روایت به مثابه شـکل و ساختاری ادبی ارائه شـده و در برخی دیگر، روایت محمل عرضه داشت محتوا قرار گرفته است. بـدیهی است بیشتر آثاری که در این بخش خلاصـهٔ آنها تقـدیم می شود، ساختار مدرنی دارند؛ چون به دوره ای تعلق دارند که انسان آزاد در عین شـیفتگی اش نسبت به علم و صنعت، با رواج مکتب های مادی گرا و انـدیشه های داروین، فرویـد، نیچه و... جهان هستی را بـدون خـدا تجربه می کند. جهانی که در آن روابط عاطفی انسان ها، امیـد، عشق، وفـاداری و... رنـگ بـاخته انـد. تجربه هـای هولنـاکی هم چون وقوع دو جنگ جهانی، ظهور فاشیسم و شکسـت انقلاب روسیه در سال

۱۹۱۷، زنـدگی مـدرن را بی معنا ساخته است. این موجود (انسان) در این شـرایط آشـفته که زیردست و برده ماشـین نیز شده، محکوم به فناست.

ژنویو سرو در کتاب تاریخ تئاتر نو(۱) این اوضاع نابسامان را چنین توصیف می کند:

همه امیـدها ناگهان در هم ریخت و بشـر بعـد از جنگ خود را در خلأ روحی کامل دیـد. این خلأ روحی در آغاز زبان خاص خود را پیـدا نکرده بود. سـال هـای جنـگ سال های فقر ادبی و فرهنگی بود. این فقر طولانی همه مردم جهان را تشـنه شـنیدن صدای تازه ساخته بود. چند نویسنده چیزهایی نوشتند و چند شعری گفته شد. اما تئاتر در این باره هیچ کاری نمی کرد. گویی جرأت رقابت با تاریـخ را در خود نمی دید. آن چه را که تاریخ انجام داده بود، نخست سـینما با فیلم های مسـتند به روی پرده آورد، ولی به زبان تازه ای احتیاج بود که کار سـینما نبود. می شد گفت که سـینما با این که خود چنین زبانی را نمی توانسـت به میان بیاورد ولی زمینه مغزی مناسب برای پـذیرفتن آن ایجاد کرد. و در این میان تئاتر بود که می بایستی حتی به بهای مرگ خود زبان گویای این دوران از تاریخ بشـر باشد؛ دورانی که دیگر در آن پیشرفت تدریجی زمان مطرح نبود و هیچ حیرت آور شمرده نمی شـد که زمـان هـا در هم بریزد و در یـک چشم به هم زدن همه چیز معکـوس شود و یـا گذشـته بـا آینـده مخلوط گردد.(۲)

در این دنیا که ابعاد ماوراءالطبیعی خود را از دست داده، بی نظمی بین المللی بر آن حاکم شـده است. انسان فردیت خود را از دست می دهد

ص: ۱۷۳

۱- Genevieve Serreau, Histoire du nouveau theatre, Idees, nrf, Paris ۱۹۶۶.

۲- رضا سیدحسینی، مکتب های ادبی، ج۲، ص ۱۰۰۰، تهران: انتشارات نگاه، چاپ چهاردهم، ۱۳۸۵ش.

و از مراوده با هم نوعان خود عاجز می مانـد. او محکوم به انزوا و ازخودبیگانگی شـده است و یا آن که بایـد در جامعه هضـم شود. این وضـعیت عبث، بی معنایی حیات بشـر و بـدبختی های بی سـر و ته انسان، نویسـندگان را بر آن می دارد تا با جنبشـی هنری به انتقـاد از وضع موجود قیـام کننـد. این جنبش هنری در قـالب «تئاتر نو» در دهه ۱۹۵۰م به وجود می آیـد تا شالوده ای معنادار برای جامعه انسانی پی ریزی کند. این جریان هنری خیلی زود به تئاتر «ابزورد (Absurd)»(۱) مشهور می شود.

اصـطلاح تئاتر ابزورد را مارتین اسلین(۲) در سال ۱۹۶۰م در کتـابی به همین نـام ساخته و پرداخته و آن را گرایشـی کلان در تئاتر امروز جهان، به ویژه در اروپا دانسـته است. اسـلین شماری از نمایش نامه نویسانی چون آرتور آداموف، ژان ژنه، ساموئل بکت، ادوارد البی ... و هارولـد پینتر را از این زاویه دیـد بررسـی و تأویـل، یعنی خوانش نموده و میـان این نمایش نامه نویسان زمینه مشترکی یـافته که آنـان را هم پیونـد سـاخته است: «معناباختگی هستی». او واژه Absurd را کـه از هر نظر حـتی از نظر صوت کلمه به عبث شبیه است، دربارهٔ همه این نمایش نامه ها و نمایش نامه نویسان به کار برده است.

به باور اسـلین، عبث بودن موقعیت انسانی سبب شده تا هستی، فهم ناپذیر، تکراری، ملالت آور، معنا باخته ... و تراژی کمیک از کار

۱- برای ترجمه «تئـاتر ابزورد» برابر نهادهـایی پیشـنهاد شـده است از جمله «تئـاتر معنابـاختگی» حسـین پاینـده در بکت و تئـاتر معنابـاختگی، انتشـارات نمایش، تهران، ۱۳۷۷ش و «تئـاتر عبث نمـا» فرهـاد نـاظرزاده کرمانی در تئاتر پیشـتاز، تهران، انتشارات بخش فرهنگی جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۵ و «تئاتر آخرالزمانی» جلال آل احمد در مقدمه ترجمه بیگانه، نوشـته آلبرکامو، تهران، انتشارات نگاه، چاپ اول، ۱۳۶۴ش.

۲- Martin Esslin.

درآید. به باور وی، نمایش نامه نویسان جنبش ابزورد، ساخت مایه های نمایش نامه های خود را برای بازتاب موقعیت و وضعیت جدیدی که عارض زندگی، فرهنگ و تاریخ انسان معاصر شده، دگرگون ساخته اند. آنان برای نمونه، زبان منطقی و منظم را به زبانی درهم ریخته و شیرازه گسیخته، هم چنین کارکنش های هدف تهی و منطق گریز و تکراری را جانشین کنش های هدف مند و منطق بنیاد کرده اند.(۱)

در گذشته نیز پیش از آداموف، بکت و یونسکو، نویسندگان دیگری بوده اند که با نگاهی بدبینانه به انسان و پدیده های هستی، در جهان احتمال(۲) به نظاره غربت و بیگانگی انسان نشسته اند. سرگشتگی در حل معمای آفرینش، شک در وجود خدا و تردید در ابعاد ماوراءالطبیعی، سبب اضطراب و بدبینی آنها شده، کوشیده اند در آثار خود، بر ادعای پوچی زندگی بشر، در پوششی هنری دلایلی عقلی نیز اقامه کنند.

آلبر کامو در نمایش نامه «اسطوره سیزیف (۱۹۴۲)» نوشت: «احساس بی معنایی(۳) می تواند هر کس را در گوشه و کنار هر خیابان دربر گیرد.» و بدین ترتیب اصطلاح ابزورد را در مرکز مباحثه فلسفی و در رأس تفکر هنری سال هایی که از پی می آمد قرار داد. از نظر کامو «احساس بی معنایی جهان» ناشی از مواجهه میان وجدان انسان، ذهن او، عطش وی نسبت به عقلانیت، جهان ناشناخته، غیرعقلانی و ساکن است. اما برخلاف عقاید متداول، تحقق چنین تفکیک علاج ناپذیری به یأس منفعلانه یا خودکشی روشن فکرانه منتهی نمی شود.

۱- نک: کنت پیکرینگ، چگونه نمایش نامه مدرن را بخوانیم، ترجمه: آنیتا هایراپتیان، پیش درآمد، ص۲۱، تهران، مؤسسه فرهنگی - هنری نوروز هنر، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.

۲- Contingensy.

۳- Absurd.

انسان با دریافت نهایت بی معنایی زندگی، برای وضوح بیشتر و زندگی کامل تر در جهت ضرورتی اخلاقی تلاش می کند؛ چون زندگی، در هر صورت، تنها واقعیت ملموس انسان است. نومیدانه ترین نمایش نامه کامو، «سوء تفاهم (۱۹۴۴)»، دربارهٔ قتل مرد جوانی به دست خواهر و مادر گمشده اوست که وی را به جای مسافر تنهایی می گیرند که می خواهد شب را در مهمان خانه آنها سر کند. «سوء تفاهم» که شبیه معادله ای ریاضی ساختار یافته است، دارای مکانی رئالیستی ساده، گروه کوچکی از شخصیت های مشخص و کنش سرراست است که ظرف فقط چند ساعت تمام می شود، اما کوچک ترین حادثه ای را نمی توان در آن یافت که توجه تماشاگر را از موضوع تحت بررسی منحرف کند. هم چنین، وضوح معنایی مشابهی، علامت مشخصه دیگر نمایش نامه های کاموست و نیز مشخصه بازده نمایشی ژان پل سارتر، همتای اگزیستانسیالیست او که در نمایش نامه «در بسته (۱۹۴۴)»(۱) تراژدی متافیزیکالی را به نمایش می گذارد که در یک دوزخ استعاری رخ می دهد. کامو و سارتر، که نهایت بی معنایی و گسیختگی را درک کرده بودند، این حقیقت را با نثری کاملاً روشن و منسجم در درون نوعی ساختار قراردادی و محکم تئاتری بیان می کردند. بنابراین، فلسفه بی معنایی حتماً به «تئاتر ابزورد» منتهی نمی شود.(۲)

به هر حال، جنبش تئاتری که در دهه ۶۰ رخ داده است، انکارشدنی نیست. جنبشی که با تغییر الگوی غالب (پارادایم) با بیست و پنج قرن

۱- Clos Huis.

۲- ساموئل بکت، در انتظار گودو، ترجمه: علی اکبر علی زاد، مؤخره، ص۱۶۳، تهران، نشر بیدگل، چاپ چهارم، ویراست دوم، ۱۳۸۷ش.

قدمت با تنوع ساختاری و شالوده شکنی سنت های پیشین به گونه ای پیشرفت ادبی محسوب می شود. با فرض بنیادین دیالکتیک فرم - محتوا همواره فرم ابزاری در جهت انتقال درون مایه قلمداد می شود. در چنین فرآیندی است که عنصر درون مایه ای به صورت شکل متبلور می شود. هرچند ممکن است فرم با ابداع لحن و زبان خاص به نابودی قالب های متداول بینجامد و هم چون زبان به شکلی غیرمستقیم معنا را نیز بیافریند.

اما تسلیم شدن در برابر جادوی فرم با این حتمیت و سهوناپذیری و قطع رابطه با تمام میراث های گذشتهٔ این رسانه و خلاصی از معیارهای رایج در جدی ترین مراحل مقبولیت خود، اگر به استحاله مفهوم ادبیات ختم نشود، بی گمان نوعی مبالغه در سبک تلقی می شود و این تجربه های شکلی، گاه به بحران جدی می انجامند. به اعتقاد بعضی، در آثار ابزوردنویسان دست مایه سنتی (محتوایی) وجود ندارد و دست مایه در واقع همان تکنیک محسوب می شود. از نظر این عده، رسیدن به عمق مفاهیم تنها از راه توجه به بیان شکلی ممکن است. شاید به همین جهت متهم به شکل گرایی شده اند.

در کنار این جنبش هنری، از تحول در رسانه رمان نیز نباید غفلت کرد؛ تحولی که درصدد بود تا حتی قالب داستانی را نیز گندزدایی کند و با بلندپروازی هایی در ساختار و سبک بر ضد اگزیستانسیالیسم، هویتی تازه به رمان اعطا کند. البته این تحول از دهه چهل توسط ساموئل بکت و ناتالی ساروت پی ریزی شده بود و بعدها آلن رُب گری یه(۱) آن را به صورتی قاطع تر پی گیری کرد.

ص: ۱۷۷

۱- Alin Robbe Grillet.

ساموئل بکت نوشتن وات(۱) را در ۱۹۴۵ به پایان برد و مرفی(۲) را در ۱۹۴۷ منتشر کرد. او که آثارش را به دو زبان فرانسه و انگلیسی می نوشت، در هر دو زبان، نوعی زبان داستانی ابداع کرد که در آن طنز ایرلندی و ریشخند به سرعت در کنار نوعی لحن تراژیک نوشته جای خود را باز کردند. اما با انتشار مولوی(۳) در سال ۱۹۵۱میلادی، ابعاد حقیقی آثار او آشکار شد. این کتاب خواننده را به حیرت می اندازد، تکان می دهد و پریشان می کند؛ اما مانند پدیده ای تازه و بی سابقه خود را تحمیل می کند. برنار پنگو(۴) که این مسئله را به خوبی تشخیص داده است می گوید:

از سال ۱۹۵۰، مسئله اساسی ادبیات، مسئله پوچی است. اولین خوانندگان مولوی آن را کاملاً دریافته اند و انسان باید کور باشد تا آن نفی ریشه ای را که در این رمان دست اندرکار است، نبیند. یکی آن را «اودیسه هیچ انگاری» می خواند، دیگری «وقایع نگاری فساد و تلاش» نام می دهد، سومی به اعتراض، از «اقدامی برای بی اعتبار ساختن انسان» سخن می گوید [...] بکت عصیان نمی کند، ارائه می کند.

او برای داوری درباره پوچی در بیرون از آن قرار نمی گیرد؛ در درون آن مسکن می سازد، به میل خود در آن بیهودگی اولیه فرو می رود که قهرمانانش از آن خلاصی ندارند؛ اما چون کلمات، در هر حال به چیزی دلالت می کنند، در این جا به سوی خود زبان برمی گردند. برای نخستین بار در مولویْ، ادبیات می کوشد که فقط خودش را نشان دهد، و وقتی که

۱- Watt.

۲- Marphy.

۳- Molloy.

۴- B.Pingaud.

ماکس – پل فوشه(۱) از «حجم شاعرانه» این اثر سخن می گوید، عملاً- بر غرابت و تازگی حقیقی آن است که اهمیت می دهد؛ یعنی این حماسه استهزاآمیز، در درجه اول حماسه زبان و ماجرای واژگان است.

بکت در کتاب های دیگرش، مالون می میرد(۲) (۱۹۵۱)، نام ناپذیر (۱۹۵۳) و چگونه است؟(۳) (۱۹۶۱) در تصویر نوعی «تقلیل انسان» باز هم فراتر می رود و بر تعداد شخصیت های خزنده مختصر و کرم وار که در پرت و پلاگویی های خویش غرق می شوند می افزاید. در عین حال، بکت در تئاتر خود، مانند در انتظار گودو (۱۹۵۲)، به آنها نوعی زندگی و حضور نمایشی می دهد. در این میان، کار کلام تعیین کننده است؛ کلام به ویرانی، سکوت و به مرگ رهبری می کند، اما تقریباً اصل داستان را و ماده داستانی بنیادین کتاب را تشکیل می دهد.(۴)

این دو جریان هنری تأثیر بسیاری بر ادبیات جهان در نیمه دوم قرن بیستم گذاشت و جهش ملموس نظری را نیز به وجود آورد. ایده نفی کننده واقعیت و پذیرش پوچی، همانندی های هجوآلود این دو جریان ادبی بود که با شکستن منطق زبان به معیارسازی ابداعات فرمی و اشکال پیچیده صورت بندی رمان و نمایش نامه انجامید.

این شیوه خلق رمان و درام پردازی، مخاطب را به یک باره با میانه داستان مواجه می سازد و بدون حل و فصل، وی را با پایان باز قصه رها می کند. عده ای معتقدند آثاری که در این دوره به نگارش درآمده اند، هیچ گونه داستانی ندارند و شخصیت های موجود در آنها ایستا و فروکاسته اند.

۱- Max – Pol Fouchet.

۲- Malone Meurt.

۳- Comment c̓est.

۴- مکتب های ادبی، ج۲، ص۱۰۸۲.

فلیپ استویک،(۱) ویراستار کتاب ضد داستان(۲) در مقدمه خود می نویسد:

آدم هایی که در این کتاب می آیند چیزی نمی آموزند. بینشی در کار نیست. ارتباط را آناً نمی توان به چنگ آورد. داستان ها از لحاظ ساختمانی مسطح، یا مدور، یا حلقوی، یا متشکل از قطعات کنار هم نهاده یا در نهایت از لحاظ شکل نامشخص یا نامفهوم هستند. این داستان ها فاقد فراز و نشیب های داستانی هستند. آغاز آنها تا حد زیادی شبیه پایان آنهاست. در آنها از مکاشفه خبری نیست. در ضد داستان اگر پیشرفت داستانی نباشد، اگر در مسیر داستان بینش در کار نباشد و اگر همه چیز درست همان جا که آغاز شده پایان یابد، دیگر چرا باید آن را از اول شروع کنیم و چرا باید با زحمت آن را به آخر برسانیم.(۳)

بر پایه همین دیدگاه است که نبود داستان در آثار مدرن توجیه می شود. منتقدان ادبی، وابسته نبودن این آثار به داستان و شخصیت را از ابداعات روایی دانسته اند. با این حال، هرگز منکر وجود طرح(۴) در آنها نبوده اند و پذیرفته اند طرح به عنوان یک سیستم سازمان دهندهٔ درونی باعث وحدت اندام وار آثار مدرن شده است.

۱- Philip Stvick.

۲- ۱۹۷۱ The Free prss ،Anti - Story).

۳- جان آبدایک و دیگران، درباره ادبیات، ترجمه: احمد میرعلایی، ص ۶۰، تهران، نشر و پژوهش فرزان روز، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.

۴- بین طرح و داستان تفاوت ظریفی وجود دارد که توماشفسکی سه تفاوت اساسی را ذکر کرده است، اما سام اسمایلی به گونه ای این دو مقوله را به هم مرتبط می داند: «داستان یکی از مؤثرترین شیوه های ساختار بخشیدن به کنش و طرح است». (نک: روایت و ضدروایت، زیر نظر محمدحسن پزشک، مقاله داستان، نوشته سام اسمایلی، ترجمه منصور براهیمی، تهران، انتشارات فارابی، ۱۳۷۷ش)

پذیرش این ادعا که نویسندگان این دوره، برخلاف سنت رایج در پی روایت داستان نبوده اند و درصدد بی شخصیت کردن شخصیت های داستانی برآمده باشند، با کمی تسامح ممکن است؛ زیرا با تحلیل این متون می توان چنین نتیجه گرفت که خالق آن آثار مدرن درصدد حذف داستان و مفاهیم سنتی، به ویژه شخصیت نبوده اند، بلکه با شیوه هایی زیرکانه، داستان را پنهان نگه می داشته اند تا در فرم به کمال تردیدناپذیر دست یابند و البته این عمل با شگردهایی ممکن بوده است که باید افشا شوند. ارجاعات پس نگر توسط ارائه اطلاعات لایه ای به نوعی دربردارنده قصه پس زمینه است. در این سبک گرچه تحلیل روان شناسانه ای از شخصیت ها ارائه نمی شود، اما با شناخت تدریجی شخصیت ها، منطق روایت به آنها تشخص می بخشد.

اشارات پیچیده به جای روایت آشکار و سر باز زدن به عمد از بیان داستان، موجد سبکی رازآلود و متفاوت بود.

از میان آثار نویسندگانی که در نیمه دوم قرن بیستم، صحنه تئاتر و عرصه رمان را به تصرف خود درآورده اند، نوشته های ساموئل بکت از جایگاهی ویژه برخوردارند. وی با به کارگیری تمهیدات گیج کنندهٔ ساختاری، فضاهایی را خلق نمود که در آنها، سکوت، روزمره گی، اضمحلال و مرگ موج می زند. این سبک که آمیخته با لحن تیره روان شناختی بود، مفاهیمی هم چون پوچی، انسان بی خدا، انتظار موهوم، فقدان منجی، سرشت یاوه و بیهوده به شدت درون مایه ای شده، حال و هوای نامتعارفی به آثار وی بخشیده است.

ص: ۱۸۱

یکی از عمـده ترین مسائل مورد توجه بکت، قطبی بودن وجود انسان است. در نمایش نامه های او با عنوان «در انتظار گودو»، «دست آخر» و آخرین نوار کراپ، به قطب هـای خصـیصه نمـایی هم چون بینـایی در مقابـل کوری، زنـدگی در مقابل مرگ، زمـان حـال در مقابل گذشـته، جسم در مقابل عقل، انتظار در مقابل بی صبری، رفتن در مقابل نرفتن و ده ها مورد مشابه دیگر برمی خوریم. به این ترتیب به نظر می رسـد یکی از اهـداف عمـده بکت، توصـیف هستی انسـان برحسب این قطب هاست. به همین منظور بکت شخصیت هایش را به صورت جفت جفت تقسیم بندی می کند: ولادیمیر و استراگون، یا دی دی و گوگو، هم و کلاو، پوتزو و لاکی، نگ و نل و صدای کراپ در زمان حال و در زمان گذشـته. با این حال در آثار بکت شخصـیت ها معماهایی هستند که هر تماشاگر شخصاً باید آن را حل کند.(۱)

وجه اشتراک شخصـیت هـای آثـار بکت، هراس آنان از تنهایی تمام عیار است و به همین دلیل آنان به آخرین بارقه های امید برای برقراری نوعی مراوده دل بسـته انـد. نمایش نامه های او این احساس را به تماشاگران القا می کنند که انسان در جامعه ای در حال فروپاشـی کاملاً گم گشـته است. یا مثلاً در نمایش نامه «دست آخر»، انسان پس از فروپاشـی جامعه به کلی تنها مانده است. در نمـایش نامه «در انتظار گودو»، دو انسان مفلوک را می بینیم که گفت وگویی تکراری، عجیب و غریب و بی ربط با یـک دیگر دارنـد. گفت وگوی این دو تـأثیری و هم آمیز و نگران کننـده به جا می گـذارد و در حالی انجام می شود که آنها منتظر گودو هستند. گودو شخصیتی

۱- جیمز رابرتس، بکت و تئاتر معناباختگی، ترجمه: حسین پاینده، ص ۱۸، تهران، بی نا، چاپ دوم، ۱۳۸۲ش.

است مبهم که هویتش هرگز معلوم نمی شود و قرار است مراوده ای را به ارمغان بیاورد اما این مراوده درباره چیست؟ رستگاری؟ مرگ؟ انگیزه ای برای زندگی؟ دلیلی برای مرگ؟ هیچ کس نمی داند.(۱)

در نمایش نامه «دست آخر» نیز که پس از «در انتظار گودو» روی صحنه رفته است، نوعی مفهوم انتظار وجود دارد. شاید انتظار پایان دنیا! این نمایش نامه با این کلمات آغاز می شود: «تمام شد، تمام، دارد تمام می شود، شاید دارد تمام می شود». این جملات آخرین کلماتی است که مسیح هنگام مصلوب شدن بر زبان خود جاری ساخته است. به راستی شخصیت های آثار بکت چشم به راه چه کسی هستند و انتظار چه چیزی را می کشند؟

بکت در مصاحبه ای که با احمد کامیابی مسک انجام داده است، زوایای پنهان افکارش را در این کنش پوچ ابراز داشته است:

«کامیابی مسک: آیا می توان گفت انسان حیوانی است که انتظار می کشد؟

بکت: در واقع انسان انتظار چیزی را که می خواهد می کشد. وقتی من نمایش نامه در انتظار گودو را می نوشتم از خود نپرسیدم چه چیزی را انتظار می کشم. انسان همیشه چشم به راه است. این یکی از چهره های او، یکی از خصلت های اوست».(۲)

«کامیابی مسک: شما تا به حال چشم به راه کسی بوده اید؟

بکت: نه. (در خود فرو رفت) نمی دانم. برایتان یک شاهد مثال می آورم: به هنگام شب انسان منتظر طلوع آفتاب است، و در طول روز

۱- جیمز رابرتس، بکت و تئاتر معناباختگی، ترجمه: حسین پاینده، ص۲۶.

۲- احمد کامیابی مسک، گفت و گوهایی با ساموئل بکت، اوژن یونسکو و ژان لوئی بارو، ص۲۲، تهران، انتشارات نمایش، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.

منتظر شب، برای خواب دیدن، این دور، تسلسل باطلی است، بدون پایان.»(۱)

«کامیابی مسک: شما گفته اید که «گودو» خدا نیست؟ اما در هر حال گودو ناجی استراگون و ولادیمیر است که خود نمایندگان نوع بشر هستند. آیا مثلاً به مسیح فکر نکرده اید؟

بکت: نه، وقتی که من «در انتظار گودو» را نوشتم، نه به مسیح فکر کردم و نه به خدا و نه به هیچ کس دیگر».(۲)

بکت انتظار منجی را نوعی دور باطل می داند؛ گرچه در قالب طنز این عقیده اش را ابراز می کند و از کامیابی مسک می خواهد که حرفش را جدی نگیرد. البته پی بردن به نیت واقعی بکت ضرورتی ندارد؛ زیرا همیشه عقیده در قالب شکل ها تجسم می یابد. البته بهتر است قضاوت در این باره را به خوانندگان این آثار واگذار کنیم.

در ادامه، خلاصه ای گذرا از آثار نویسندگان این دو جنبش ادبی تقدیم می گردد. گرچه انطباق این آثار با فرهنگ بومی، مذهبی ما و کشف معانی واقعی آنها کمی دشوار می نماید.

۱- احمد کامیابی مسک، گفت وگوهایی با ساموئل بکت، اوژن یونسکو و ژان لوئی بارو، ص۲۳.

۲- احمد کامیابی مسک، گفت وگوهایی با ساموئل بکت، اوژن یونسکو و ژان لوئی بارو، ص۲۴.

ساموئل بکت(۱) (۱۹۸۹ - ۱۹۰۶)

آخر بازی (نمایش نامه)

گم گشتگی

در محیطی بسته با نور خاکستری رنگ، که نمود جمجمه انسانی است، و در چپ و راست صحنه دو پنجره یا دریچه کوچک با فاصله از زمین وجود دارد، چهار شخصیت حضور دارند: کلاو(۲) پسر یا پسرخواندهٔ هام، و هام(۳) که مفلوج و کور است و روی صندلی چرخ دار افتاده، قرص مُسکّن خود را می جوید و در حالتی شبیه به احتضار، چشم به راه مرگ است. نگ(۴) پدر پیر هام که از پا افتاده و درون سطل آشغال قرار گرفته و گاه گاهی از آن بیرون می آید. نل(۵) مادر پیر هام که او نیز مفلوک و ناتوان مانند شوهرش در سطل زباله گذاشته شده است.

ص: ۱۸۵

۱- Samuel Becket.

۲- Clov.

۳- Hamm.

۴- Nagg.

۵- Nell.

کلاو همواره در این محیط بین صندلی چرخ دار، آشپزخانه و سطل آشغال ها در حال رفت و آمد است. او نمی تواند بنشیند. با سوت هام سریع نزد او حاضر می شود. بین آن دو گفت وگوهای زیادی شکل می گیرد درباره زندگی، مرگ، درد پا، چرخ های یک دوچرخه، و این که کلاو رمز گنجه را نمی داند و به همین دلیل نمی تواند هام را بکشد و خودش را راحت کند.

هام غذاها را جیره بندی کرده. نگ از سطل زباله سرک می کشد و جیره اش را طلب می کند. هام از کلاو می خواهد که با دادن بیسکویت او را ساکت کند. نل نیز گاهی از سطل زباله سرک می کشد و با نگ خاطراتش را مرور می کند. آنها توان مراوده با هم را ندارند. کلاو هرچند وقت یک بار نردبان را زیر یکی از پنجره ها می گذارد و آن چه را بیرون می بیند برای دیگران توصیف می کند. او چیزی نمی بیند. او گاهی هام را با صندلی اش دور تا دور اتاق (دور دنیا) می چرخاند و باز به مرکز صحنه انتقال می دهد. هام گاهی سخنانی را مطرح می کند که هیچ ربطی به موضوع گفت وگوی آنها ندارد.

هام: ما سرگرم شروع... شروع... معنای چیزی نیستیم؟

کلاو: معنای چیزی! تو و من، معنای چیزی! [خنده کوتاه] آه، چیز خوبیه!

هام: برام عجیبه! [مکث] فرض کن اگه یه آدم عاقل به زمین برگرده، ممکن نیست به فکرش برسه که قبلاً ما رو زیاد دیده...

سرانجام کلاو از پنجره با تلسکوپ بیرون را نگاه می کند و شبه یک پسر بچه را می بیند.

ص: ۱۸۶

کلاو: انگار یه پسربچه است.

هام: یه پسربچه؟

کلاو: می رم ببینم... نیزه رو ورمی دارم.

هام: نه!

کلاو: نه. یه مولّد بالقوه؟

...

هام: آخرشه کلاو، به آخرش رسیدیم. دیگه بهت احتیاجی ندارم.

کلاو لباس سفر به تن کرده، کلاهی حصیری به سر دارد و کنار در ایستاده است. هام طبع شعرش گل می کند و کمی شعر می خواند:

دعا خواندی/ برای شب گریستی. خواهد آمد / نازل می شود. اینک در ظلمت گریه کن... لحظاتی برای هیچ، حالا ـ مثل همیشه، هیچ وقت زمان نبود و زمان به آخر رسیده، حساب بسته شده و قصه تموم...

هام بعد از مکث کردن، صورتش را با دستمال می پوشاند. دست هایش را به سمت دسته صندلی پایین می آورد، بی حرکت باقی می ماند. سکون صحنه ای.(۱)

□ □ □

در انتظار گودو (نمایش نامه)

انتظار برای انتظار

در جاده ای بیرون از شهر، نزدیک غروب، روی یک تل کم ارتفاع، کنار یک درخت بدون برگ دو نفر به نام های استراگون (گوگو) و

۱- ساموئل بکت، آخر بازی، در انتظار گودو، ترجمه: بهروز حاجی محمدی، تهران، چاپ دوم، ۱۳۸۴ش.

ولادیمیر (دی دی) با شخصی به نام گودو قرار ملاقات دارند.

شب قبل استراگون توسط عده ای ناشناس کتک خورده و در گودالی پر از آب افتاده است. آنها محکومند در این گذرگاه هم چنان منتظر بمانند؛ در عین آن که یکی از آنها از درد پا و تنگی پوتین هایش می نالد و دیگری از خارش سرش به خاطر کلاه رنج می برد. از گودو خبری نیست و آن دو بدون آن که اطمینان به آمدن او داشته باشند چشم به راه نشسته اند و با حرف های تکراری و بی ربط، خود را سرگرم کرده اند؛ به امید آن که گودو از راه برسد، یک نواختی و روزمره گی را تحمل می کنند.

در این بین اربابی به نام پوتزو به همراه برده اش لوکی که طنابی به گردن او انداخته و با شلاق او را می زند از راه می رسند. ولادیمیر و استراگون به امید آن که او گودو باشد از وی استقبال می کنند. اما پوتزو نه گودو است و نه او را می شناسد. بعد از مدتی پوتزو و برده اش آن جا را ترک می کنند. نزدیک شب پسر بچه ای به محل ملاقات می آید و اعلام می کند: «امشب آقای گودو نمی آید ولی فردا حتماً می آید». ولادیمیر و استراگون با شنیدن این خبر تصمیم می گیرند خود را از درخت حلق آویز کنند اما پشیمان می شوند.

روز بعد دوباره در همان مکان، ولادیمیر و استراگون به انتظار گودو می نشینند. بر شاخه های درخت برگ تازه روییده است. آن دو چیزی را از قبل به یاد نمی آورند. فقط می دانند که باید منتظر آقای گودو باشند. باز پوتزو و لوکی از راه می رسند. این بار پوتزو نابینا شده و لوکی گنگ است. ولادیمیر و استراگون به نمایندگی از بشریت مؤظفند با بی حوصلگی هم چنان منتظر باشند. بعد از رفتن پوتزو و لاکی، پسر بچه

دوباره ظاهر می شود و همان حرف دیشب را تکرار می کند: «امشب آقای گودو نمی آید ولی فردا حتماً می آید». استراگون پیشنهاد می کند یا دست از انتظار بکشند، یا خودکشی کنند. او طنابی را که به کمر بسته دارد را باز می کند و ولادیمیر را به سمت درخت می آورد. طناب نازک است و زود پاره می شود. آنها قصد دارند بروند اما حرکت نمی کنند.(۱)

□ □ □

خلوت گر(۲) (متن منثور)

خلوت گر قصه آدم هایی است که درون استوانه ای پنجاه متری ساکنند. در جدار این استوانه، حفره ها و دهلیزهای بی شماری وجود دارد، نور خفیف و زردرنگی درون استوانه را روشن کرده است. حفره های یک متری، جایگاهی است برای «تن ها» که هر یک از آنها در جستجوی خلوت گر خویش اند. خلوت گر که دارای ابعاد تجریدی کم نظیری است، سرگذشت تن را بازگو می کند که بیهوده در پی مطلوب خود می کوشد. این تن ها به گونه ای سازمان یافته در حرکتند و در این حرکت دائمی سرگردان و محکوم به خاموشی، هرچند پیوسته یک دیگر را می جویند، با هم جفت می شوند، می اندیشند و می پندارند اما قادر به تشخیص مصاحبان خود نیستند. نردبان هایی به دیوار استوانه تکیه داده شده اند. شایع است که راه بیرون شویی وجود دارد. اما این آدم ها مغلوبند و به گونهٔ انزوای اجباری، سرگشته و حیران خواهند زیست. این جماعت شکست خورده را امیدی ضعیف به این که روزی به

۱- در انتظار گودو.

۲- Le Péupleur.

سوی نور چشم خواهند گشود زنده نگه داشته است. اما این وضع هم چنان باقی است.(۱)

□ □ □

نام ناپذیر(۲) (رمان)

در این رمـان انسان احساس می کنـد با بی خوابی روبه روست، بی خوابی ابـدی، ساعت ها ساکن هسـتند. حتی صـدای زنگ شـان هم به گوش نمی رسـد. و تاریکی که همان قـدر سرسـختانه ساکن است. خواه آن را سیاه ببینیم یا خاکستری یا روشـنی هایی مبهم، همه اش یکی است. آرامش همان سکوت است. سرانجام خاموش شدن وجدان آهنگی است عذاب آور.(۳)

□ □ □

مالون می میرد (رمان)

بکت این رمان را با کلامی از یک مرد به نام مالون که راوی داسـتان نیز هست شـروع می کنـد: «بالأخره با وجود همه چیز، به زودی، بی سـر و صـدا می میرم». مـالون به هیئت یـک بیمـار روی تخت خود دراز به دراز افتاده است. و از جای خود حرکت نمی کنـد. او در انتظـار مرگ است. برای آن که این انتظـار تهوع آور را به گونه ای تحمـل پـذیر نمایـد، داخـل یـک دفترچه شروع به نوشتن می کند.

ص: ۱۹۰

۱- رضـا سیدحسـینی، فرهنـگ آثـار (معرفی آثـار مکتوب جهـان از آغاز تا امروز)، ج۲، ص۱۶۷۲، تهران، انتشارات سـروش، چاپ دوم، ۱۳۸۳؛ ستاری، جلال، پژوهشی در قصه اصحاب کهف، ص۹۸.

۲- L'Innommable.

۳- فرهنگ آثار، ج۶، ص۴۸۸، چاپ اول، ۱۳۸۳ش.

او در واقع دارد با شخصیت هایی که خلق می کند، بازی می کند. وارد زندگی آنها می شود و هرگاه از بازی با زندگی ساپو و همسرش خسته می شود، بازی با آنها را نیمه کاره رها می کند و به سراغ مک من می رود و او که می میرد نوبت به لموئل می رسد.

مالون در تمام مدت روی تخت افتاده است و با عصای بلند خود ظرف غذا را که هر بار دستی مقابل در می گذارد، جلو می کشد و می خورد. آن چه برای مالون اهمیت دارد، خوردن و دفع نمودن است. او سطل دفع را نیز با عصای خود پیش می کشد و پس می زند. در واقع دو قطب اصلی که مالون می شناسد، بشقاب و لگن هستند. این تن لش کم کم به سمت مرگ گام برمی دارد و در نهایت مالون کلامش قطع می شود و قلم از نوشتن بازمی ایستد.(۱)

۱- ساموئل بکت، مالون می میرد، ترجمه: محمود کیانوش، تهران: انتشارات نیل، ۱۳۴۷ش.

اوژن یونسکو

صندلی ها (نمایش نامه)

ظهور نامفهوم

در برج مـدوری واقع در یک جزیره زوج سالخورده ای زنـدگی می کنند. این دو نفر (مرد ۹۵ ساله با وزن ۹۴ کیلو) همیشه با احترام زنـدگی کرده انـد. پیرمرد دربان آن جاست، هرچند که به نظر مشـکل می آید در این جزیره دورافتاده به تنهایی بتواند این کار را انجام دهد. آنها منتظر ورود دسته ای از مهمانان مشخص و محترمند که قرار است بیایند و به پیامی که پیرمرد دربان می خواهد به نسل آینده دهد گوش کنند. این پیام ثمره یک تجربه طولانی است. چون پیرمرد ناطق خوبی نیست، تصـمیم می گیرد از وجود یـک سـخنران حرفه ای اسـتفاده کنـد. مهمانان وارد می شونـد. البته تماشاچی آنها را نمی بینـد، لیکن پیرمرد و همسرش صحنه را با صندلی هایی که از بیرون می آورند و مؤدبانه به میهمانان

ص: ۱۹۲

فرضی و نامرئی تعارف می کنند نشان می دهند که آدم هایی روی صحنه زندگی می کنند.

جمعیت نـامرئی مهمانـان به قـدری زیـاد می شود که زن و شوهر پیر به زحمت از لابه لای صـندلی ها جایی برای رفت و آمد پیـدا می کنند. بالأخره زمانی که امپراتور از راه می رسد، صـحنه را برای سـخنران آماده می کنند. این شـخص می آید و یک شخص حقیقی است. پیرمرد دربان خشـنود از پیامی که به آینـدگان تحویل خواهـد شد، به دنبال همسـرش خود را از پنجره به دریا پرت می کند و به آغوش مرگ می رود. سخنران رو به صندلی ها می کند و می خواهد حرف بزند، اما کر و لال است و تنها می تواند صدای نامفهومی از حلقش بیرون بیاورد. سـعی می کند منظورش را با نوشـتن چیزهایی روی تخته سیاه بیان کند اما جمله هایی که او می نویسد مخلوطی از حروف بی معنا هستند.(۱)

□ □ □

کرگدن

بـا صـدای نـاقوس کلیسـا ژان و برانژه وارد صـحنه می شونـد و در مقابل کافه ای می ایسـتند و از رقّت بار بودن کار و شـغل و زنـدگی می گوینـد. سایر مردم هم به کار روزانه مشـغول هسـتند. این آرامش و سـکوت در ابتـدای صـبح با برخاسـتن گرد و خاک و حضور ناگهانی یک کرگدن به هم می ریزد. مردم از حضور این حیوان عجیب در شـهر شگفت زده شده اند. آنها به زودی سرگرم حرف های تکراری خود می شوند. تا این که سر و

۱- مارتین اسلین، تئاتر و ضدتئاتر، ترجمه: حسین بایرامی، ص۳۵، تهران: انتشارات پیام، چاپ اول، ۱۳۵۱ش.

کله کرگـدن دیگری پیـدا می شود و این بـار بسـاط مردم را برهم می زنـد. هرکس دربـارهٔ آن حرف هـایی می زنـد. یکی از زشتی او و دیگری از زیبایی و شاخ روی بینی اش می گویـد. در پرده دوم داخل یک مؤسـسه انتشاراتی پیرامون کرگدن ها و تعداد آنها بحث داغی مطرح است. در ادامه ژان دوست برانژه به تدریج مسخ می شود و به کرگدن تبدیل می گردد. این یک بیماری همه گیر است و همه انسان ها در حال تغییر ماهیت هسـتند. تنها سه نفر باقی مانـده انـد. ولی آنها نیز دربارهٔ پیوسـتن به جامعه کرگدن ها و ملحق شدن به اکثریت و مطابقت با زمان، دیدگاه مثبتی دارند.

دیزی معشوقه برانژه نیز به دنبال پیدا کردن راه حل مناسبی است برای زندگی مسالمت آمیز با کرگدن ها. و سرانجام نیز برانژه را ترک می کنـد و به جامعه کرگـدن ها می پیوندد. در نتیجه برانژه تنها می ماند. او پی می برد برای پیوسـتن به کرگدن ها و تغییر ماهیت دادن توان لازم را نـدارد اما در عین حال آرزو می کنـد کاش یکی از کرگـدن ها بود. برانژه به این که او آخرین بازمانـده از نسـل آدمیزاد است می بالـد و احسـاس خوشـبختی می کنـد. او تفنگش را برمی دارد و به تنهایی به دفاع در مقابل همه کرگدن ها برمی خیزد.(۱)

ص: ۱۹۴

۱- اوژن یونسکو، کرگدن، ترجمه: جلال آل احمد، تهران: انتشارات فردوس، چاپ چهارم، ۱۳۸۴ش.

فلانری او کانر[1] (۱۹۲۵ - ۱۹۶۴)

شهود (رمان)

ضد منجی

هیزل موتس که از بچگی موعظه های خشک و سرسختانه پدربزرگش را شنیده است، در دوازده سالگی یقین می کند که او نیز واعظ خواهد شد. پدربزرگ او یک کشیش دوره گرد بود که همه فکر و ذکرش ترویج عیسی بوده است. هیز از عیسی موجودی ترسناک و ژنده پوش در ذهنش تصور کرده، همواره از او گریزان است. چون حس هراس از عیسی تنها چیزی است که از پدربزرگش آموخته است. در سن هیجده سالگی ارتش او را احضار می کند. او تصمیم می گیرد برای آن که از خدمت معاف شود به پای خود تیراندازی کند اما به هر تقدیر او چهار سال در ارتش خدمت می کند. بعد از خدمت، عازم سفر به تاکینهام می شود. در طول سفر با مرد لاغر بلندقدی آشنا می شود که از هر دو چشم نابیناست

ص: ۱۹۵

۱- Flannery Ȯconnor.

و همراه دخترش از مسیح تبلیغ می کند. آنها جزواتی که روی آنها نوشته شده مسیح شما را فرا می خواند را بین مردم توزیع می کنند.

این مرد کور در واقع شیادی است که مدعی شده خود را در راه مسیح کور کرده است. او درصدد است تا هیز را به مسیح معتقد کند اما تنها چیز مهم برای هیز این است که عیسایی در کار نیست. هیز در بین مردمی که دور مرد کور جمع شده اند فریاد می زند؛ عیسی به خاطر آنها مصلوب نشده است. و آنها به عیسی مدیون نیستند. و اعلام می کند به کلیسای او بیایند. او کلیسایی تأسیس کرده است به نام کلیسای بی مسیح. شاید این اولین عصیان او باشد و همین امر باعث می شود او به تحریک شخصی به نام «ایناک» گرفتار زنی بدکاره شود. وی بعد از این عصیان با خریدن ماشین و سفر به شهرهای دیگر تبلیغاتش علیه مسیح را افزایش می دهد.

او با ایناک به دنبال مرد کور و دخترش می رود. او قصد دارد با گمراه کردن دختر آن مرد به او ثابت کند مسیح نجات دهنده وجود ندارد. او هنگام شب در مواجهه با مرد کور متوجه می شود وی چشمانی بینا دارد و تاکنون او را فریب داده است. کفرگویی های او شدت می یابد و آن شهر را ترک می کند. شخصی با او همسفر می شود که در بین راه او را با ماشین زیر می گیرد و می کُشد. تا این که با یک بیوه زن آشنا می شود و در خانه او مستقر می گردد. در یکی از روزها مقداری آهک تهیه می کند با آب مخلوط کرده، به چشم هایش می مالد. او از ناحیه دو چشم کور می شود و سرانجام می میرد.(۱)

□ □ □

ص: ۱۹۶

۱- فلانری اوکانر، شهود، ترجمه: آذر عالی پور، تهران: نشر نو، چاپ اول، ۱۳۶۷ش.

انسان خوب چه دیریاب است (داستان)

یـک شـخص جانی، که گرفتار بیماری حاد روانی است، به این خاطر خود را کور می کنـد که آفریـدگار خویش را وادارد تا حقیقت خود را بر او آشکار کند.(۱)

ص: ۱۹۷

۱- فلانری اوکانر، شهود، ترجمه: آذر عالی پور، مقدمه.

نیکوس کازانتزاکیس[(۱)]

مسیح بازمصلوب (رمان)

رستاخیز منجی

در روستای لیکووریس، مردم آماده می شوند تا نمایش آیین مصلوب شدن و رستاخیز مسیح را در عید پاک آینده اجرا کنند. قرار شده است: کنستانتین نقش ژاک حواری، یاناکوس نقش پطرس حواری، میکلس نقش یحیی تعمید دهنده، پانایوتیس نقش یهودا و مانولیوس نقش مسیح را ایفا کنند.

در همین گیرودار، مردم روستای «سن ژرژ» که در نزدیکی آبادی آنها قرار دارد، به سرپرستی کشیش فوتیس به روستای آنها پناهنده می شوند؛ چرا که ترکان به آبادی آنها حمله کرده اند و خانه های آنها را به آتش کشیده اند. پدر گریگوریس، کشیش روستای لیکووریس، با دیدن چند زن و بچه مریض و بیمار، مدعی می شود که این مردم مبتلا به وبا هستند و

ص: ۱۹۸

۱- Mikos Kazantzakis.

امکان سرایت بیماری در روستا وجود دارد. مردم در حد توان خود مقداری خوراکی به عنوان صدقه به پناهندگان می دهند. این وضع برای پدر فوتیس دشوار است و متهم شدن مردم به ابتلای آنها به وبا بیشتر آزارش می دهد. لذا به درخواست او مردم به کوه های اطراف می روند و در دامنه کوه ها و درون غارها زندگی می کنند. مانولیوس چوپان جوانی است که هر یکشنبه به کوه می رود او با پدر فوتیس رابطه خوبی دارد و از مردم گنهکار و شراب خوار بیزار است. در یکی از روزها که به کوه رفته است در رویارویی با بیوه زنی به نام کاترینا که نماد فساد اخلاقی در جامعه است، عفت پیشه می کند. بعد از این واقعه مانولیوس احساس می کند چشم دلش باز شده و عیسی را رؤیت می کند. او در این حالت معنوی نامزدش را هم نمی شناسد.

مانولیوس برای آن که نقش مسیح در او تبلور یابد، سعی می کند خود را به شخصیت مسیح نزدیک تر کند و رنج های او را لمس کند. معلم روستا که برادر پدر گریگوریس است کشته می شود. پانایوتیس متهم به قتل است اما اعتراف نمی کند. پناهندگان خانه اربابی خانِ تازه درگذشته را اشغال می کنند. اما اوضاع پیچیده شده است. مانولیوس به میان مردم می آید و گناه آنها را به عهده می گیرد و قتل معلم را نیز به خود نسبت می دهد. سرانجام وی به فتوای پدر گریگوریس با دشنه و خنجر پانایوتیس و دیگران در خون می غلتد. بعد از کشته شدن مانولیوس مهاجران روستا را ترک می کنند و اوضاع به حالت عادی برمی گردد. پدر فوتیس که می بیند مردم برای اجرای نمایش رستاخیز مسیح آماده می شوند با مسیح درد دل می کند:

ص: ۱۹۹

قریب به دو هزار سال از تولد تو می گذرد و در این مدت یک روز نبوده است که تو را به صلیب نکشند. پس تو کی به دنیا می آیی که دیگر تو را به صلیب نکشند و جاویدان در میان ما زندگی کنی؟(۱)

ص: ۲۰۰

۱- نیکوس کازانتزاکیس، مسیح بازمصلوب، ترجمه: محمد قاضی، تهران: انتشارات خوارزمی، چاپ هفتم، ۱۳۷۸ش.

جرج اورول (۱۹۰۳ - ۱۹۵۰)

۱۹۸۴ Nineteen Eighty Four (رمان)

آرمان شهر منفی

لندن پایتخت نخستین منطقه هوایی اوسئانیا در ۱۹۸۴ شهری که خرابه های جنگ های گذشته و ابنیه ویران و ساختمان های کهنه سرتاسر آن را پوشانده است و چهار بنای عظیم وزارت خانه های حقیقت، صلح، عشق و فراوانی بر آن سایه افکنده است. همه جا فقط تصویر مردی چهل و پنج ساله، سبیل کلفت، با خطوط سیمای چشم گیر و زیبا دیده می شود. «برادر ارشد»، رییس عالی حزب، که انسان از هر طرف که به آن بنگرد نگاه خیره او را متوجه خود می یابد. همه جا پرده های تلویزیونی مراقب حرکات، بازتاب ها و سیمای انسان اند تا به پلیس افکار خبر دهند. سه شعار بر این دنیا حکم فرماست: «جنگ صلح است. آزادی بردگی است. جهل قدرت است.» وینستون اسمیت سی و نه ساله خسته شده است.

ص: ۲۰۱

او به «حزب خارجی» تعلق دارد و در وزارت حقیقت کار می کنـد. سـرما و عـدم رفاه و تنهایی او را از پای درآورده است. در نظر او گذشته مرده است و آینده به تصور درنمی آید.

نظارت حزب هم بر گذشته و هم بر آینده حاکم است زیرا مدام اسناد را بازنویسی می کند تا با اوضاع حاضر هم خوانی داشته باشـد. خود وینسـتون هم در این کار همکاری می کنـد. این حزب در حال ساختن زبانی جدیـد موسوم به «زبان نو» است و به این ترتیب، وزارت حقیقت به دروغ جنبه قانونی می دهد، وزارت صلح به جنگ می پردازد، وزارت عشق به کارهای پلیسی و وزارت فراوانی نیز به جیره بندی.

اسـمیت درصـدد طغیـان است او بـا جولیـا روبه رو می شـود. حزب، عشق را ممنوع کرده است. به همین جهت، عشق جولیـا به اقـدامی سیاسـی مضـاف بر لـذت ناشـی از تخلف بـدل می شود. طغیان مشترک این دو، آنان را وامی دارد تا به جنبش مخفی «برادری» بپیوندنـد که الهام بخش و رهبر آن امانوئل گولدسـتاین، یعنی همان خائنی است که حزب هر روز بر ضـد او به انواع تهدیدها دست می زند. مدت هاست که او «براین» یکی از کارکنان عالی مقام حزب داخلی که وینسـتون تمام دلخوشـی های خود را در او می بیند او را به سوی خود می کشد. در این هنگام اعلام عضویت وینسـتون و جولیا به جنبش برادری به او اعلام می دارد که از این پس او و جولیا عضو این جنبش انـد و بایـد عادت کننـد که بـدون کسب نتیجه و بـدون امید زندگی کنند. «مـدتی کار خواهیـد کرد، دسـتگیر خواهید شد، اعتراف خواهید کرد و خواهید مرد اینها نتایج مهمی است که عایدتان خواهد شد.»

ص: ۲۰۲

بعد از مدتی وینستون و جولیا دستگیر می شوند. وینستون را هفته ها کتک می زنند و شکنجه می دهد و به شکل شیء خاکستری رنگ و اسکلت وار درمی آورند. او به تمام جنایت ها اعتراف می کند ولی واپسین پناهگاه یعنی عشق خود به جولیا را محفوظ می دارد.

براین که وینستون اصلاً خیال نمی کند به وی خیانت کرده باشد، برایش توضیح می دهد:

ما هر کسی را که از آیین برگشته و پایداری نشان دهد از بین نمی بریم، روح او را به چنگ می آوریم... او را پیش از این که بکشیم، به یکی از افراد خودمان تبدیل می کنیم.

وینستون ارشاد نمی شود او به اتاق ۱۰۱ منتقل می شود. نقابی روی صورت او گذاشته می شود تا موش ها او را بخورند. او تحمل نمی کند و فریاد می زند: «این کا را با جولیا بکنید با من نه!» او را رها می کنند تا آزاد در خیابان ها بگردد. او و جولیا سرگردان شده اند. دیگر چیزی آنها را به هیجان نمی آورد.

شبی که وینستون بدون دقت به اخبار پیروزی گوش سپرده است، ناگهان احساس می کند که به یقین رسیده است. می بیند که در راهرویی با سنگ فرش سفید پیش می رود و نگهبان مسلح پشت سرش در حرکت است، احساس می کند گلوله ای که آن همه منتظرش بوده، در پشت کله اش فرو می رود. به چهره «برادر ارشد» می نگرد و محبت شدیدی وجودش را پر می کند.(۱)

ص: ۲۰۳

۱- فرهنگ آثار، ج۲، ص۱۶۷۲.

ولادیسلاو ریمونت(۱) (۱۸۶۷ - ۱۹۲۵)

سرزمین موعود (رمان)

آرمان شهر منفی

کارول بورویتسکی لهستانی و موریتس ولت یهودی و ماکس بائوم آلمانی، هم شاگردی های دانشگاه و مهندسان تحصیل کرده ای هستند که هر سه با استعداد، جوان، پرشور و به یک میزان بی پول اند. این سه نفر برای پول دار شدن تصمیم گرفته اند در شهر «لودز» کارخانه تأسیس کنند و تحول اقتصادی به وجود بیاورند.

بورویتسکی لهستانی از مالکان، یعنی از اشراف زمین دار است. گرچه این اشرافیت رو به زوال می رود اما ترتیب، ادب و القاب اشراف وجه مشخصه آنهاست. وضع او در جامعه با دو شریک خود کاملاً متفاوت است. او آسان تر از آن دو موفق به جلب احترام کارخانه داران ثروتمند لودز می شود و عاقبت هم اوست که به بیشترین ثروت و بالاترین مرتبه

ص: ۲۰۴

۱- Wladyslaws. Reymont.

اجتماعی دست می یابد. ولی این توفیق ها بر اثر کار و کوشش و هوشمندی خودش نیست بلکه موفقیت بورویتسکی در زندگی مادی، منوط به جاذبه او برای زن هایی است که تسلیم اراده او هستند. زنانی چون: نامزد لهستانی اش که از صمیم قلب به او تعلق دارد؛ معشوقه یهودی اش که در اشتیاق شهوانی می سوزد و همسر آلمانی اش که به خوبی برای انجام وظایف کدبانویی و مادی آماده شده است.

این مرد لهستانی که نیاکانش از نسل ها پیش در سرزمین لهستان ساکن بوده اند، با عنصر آلمانی و یهودی نه تنها آشناست بلکه به منظور تسلط مجدد به محیط زندگی اش با آنان هم خون هم می شود. این روابط گاه خود انگیخته و ناگهانی هستند مثل، رابطه عاشقانه او با خانم تسوکر و گاه جنبه اجباری دارند، مانند ازدواج او با دختر مولر.

اما سرگذشت موریتس ولت متفاوت است. او ارتباط خود را با اصل یهودی خویش قطع نمی کند، برعکس به وسیله معامله با میلیونرها و تعامل با طبقات مرفه و ازدواج با دختر یکی از آنها، به این بستگی استحکام بیشتری می بخشد.

به همین وجه زندگی ماکس بائوم که پس از ورشکستگی پدرش کارخانه دار آلمانی که به دوران گذشته تعلق دارد، بر اثر بعضی خصوصیات روانی مسیر دیگری در پیش می گیرد. در شهر لودز حاکمیت در دست مردمانی ابتدایی است که در نسل اول به مال و منال رسیده اند. شهر کریه المنظری که ابعاد اهریمنی داشته به سرزمین جهنمی و مکانی نفرین شده تبدیل می شود که در آن صنعت و خشونت و کار و بهره کشی حاکم است.

ص: ۲۰۵

در این شـهر حتی باران هم خاصیت پاک کنندگی خود را از دست داده است. گِل و شِل مشهور لودز ابعاد کابوس مانندی به خود گرفته است. و غبار زغال سـنگ و دوده تقریباً به طور دائم در هوا معلق انـد. چشم انداز این شـهر دارای عنصـر وحشت و انهدام است.

هیبت معابد جواب گوی هیچ گونه نیاز روحی نیست. مردمی که به شهر آمده اند و می آیند دیر یا زود سنت های اصلی خود را از دست می دهند. پدیده سرگردانی و پراکندگی گریبان همگان را می گیرد. مردم ناچار به سازش و مدارا با کفار خواهند شد. و با پیروان «الهه قدرت» که بر همه کس حکم می راند، کنار خواهند آمد.

شخصـیت کوسه ماهی های صـنعتی: هرمان بوخ هولتس، شایا منـدلسون و مولر و دیگر افراد مشابه ایشان مانند، بانک داران و صاحبان کارخانه ها نماد بهره کشـی از قشـر محروم است. مردم هر روز مأیوس تر و ناامیدتر می شوند اما با این همه نسـبت به سرنوشت خود بی اعتنا نیسـتند. ایمان دارند که خداوند و مریم عذرا پشت و پناهشان هستند. هم زمان با مشقت روزانه دعا می کنند و چشم به راه اند و مطمئن که فریادرسی از راه خواهد رسید.(۱)

ص: ۲۰۶

۱- ولادیسلاو ریمونت، سرزمین موعود، ترجمه: روشن وزیری، نشر نی، چاپ اول، ۱۳۸۳ش.

آلدوس هاکسلی[1] (۱۸۹۴)

دنیای قشنگ نو (رمان)

آرمان شهر منفی

در دنیـای قشـنگ نو که تولیـد، مصـرف و تکنیک حاکم است، مردم به جای خـدا، حضـرت فورد را می پرسـتند. علم ژنتیک شرایطی را فراهم آورده تا تکثیر شـهروندان در لوله های آزمایشـگاهی با شـرایط دلخواه امکان پذیر شود. با ترکیب اکسـیژن، آلفـا، بتـا و گامـا، می توان شـصت کودک توأمان را از یک نطفه به دست آورد. مـدیر کارخانه مرکزی تخم گیری و شـرطی سازی با علاقه و جدّیت طبقات مختلف این مرکز تلقیح را با مصـطفی موند سرکشـی می کند و دربارهٔ فرآیند شرطی سازی و تولید توضیحات لازم را به وی ارائه می دهد.

شرطی کردن افراد در نخستین سال زندگی موجب انزجار از زیبایی و آزادگی می شود و تنها از راه هیپنوتیزم خوشـبختی را به آنها می آموزند.

ص: ۲۰۷

۱- Aldous Leonard Huxley.

آن چه بـاعث رضـایت منـدی و شـادی موقت افراد می شود مـایه ای نوشـیدنی است به نـام «سومـا» که در دسـترس همه است. مراسم های آیینی و پارتی های شـهوانی و استفاده از قرص های تحریک کننده جنسی، همه و همه برنامه هایی است که تحت نظارت مصطفی موند بازرس مستبد در این دنیای قشنگ برای سرگرم کردن مردم به اجرا گذاشته می شود.

برنـارد مـارکس در اثر یـک اشـتباه که مقـداری الکـل مخصـوص گاماهـا را در لوله آزمایشـگاهی آلفـا ریخته انـد به شـکلی ناخواسته غیرطبیعی می شود. او تمایلات عاشقانه از خود بروز می دهد و علاقه مند لنینا می شود. آنها با هم بر فراز آسمان این دنیای قشنگ پرواز می کنند. آنها بر فراز کوره های مردم سوزی با آدم هایی مواجه می شوند که به صورت مارپیچ های بخار در حال محو شدن هسـتند. برنارد از این که افرادی پایین تر از او جود دارند ناراحت است و شرمی غریب را احساس می کند. سؤال هـای بی پاسـخ او را آزار می دهـد. وی برای بـه دست آوردن آرامش در محفـل گروه همبسـتگی و آوازخـوانی دسـته جمعی و میگساری به افتخار ظهور حضـرت فورد شرکت می کند، تاریکی شدن دوازده تن در یک تن و حلول قدرت برتر را به نظاره بنشیند.

امـا او مورد بی مهری مـدیر قرار می گیرد و به جزیره ای دوردست که محل زیست بـدویان و وحشـیان مکزیک جدیـد اسـت تبعید می شود. لنینا به دعوت او با برنارد همسـفر می شود. آنها وارد فلات وحشـی می شوند که مردمانش زنده زای بی تمدن هسـتند. برنارد با یک وحشـی به نام جان آشـنا می شود. جان پانزده ساله به خاطر رابطه های پنهانی مادرش لیندا با وحشـیان و عشق بازی های او با پوپه به قصد جان او با کارد بر او

حمله ور می شود اما تنها او را زخمی می کند. جان از این زندگی خسته شده است. وی تحت سرپرستی یک پیرمرد سرخپوست به نام میتسیما پرورش یافته است. برنارد هنگام بازگشت از تبعید، جان را با خود می آورد. او با جامعه متمدن و مردمان شرطی شده آن آشنا می شود و مدتی باعث سرگرمی آنها می گردد. وی که دارای احساساتی شرطی نشده است و شکسپیر را مطالعه کرده، رنج اتللو و مکبث را می شناسد، در برابر خوشبختی مجازی، مرگ را می پذیرد. او که به عنوان موش آزمایشگاهی مورد مطالعه قرار می گیرد، قصد فرار دارد اما مثل یک میمون سیاه و وحشی در دام می افتد. او در مواجهه با مصطفی موند با لجاجت کامل از عقل، خدا، آزادی و گناه دم می زند و در قبال به دست آوردن آنها مرگ را می پذیرد. چیزهایی که در نظر مصطفی موند به معنای واقعی کلمه بدبختی محض تلقی می شوند.(۱)

□ □ □

بوزینه و ذات

هاکسلی رمان دیگری دارد به نام «بوزینه و ذات» که در قالب فیلم نامه پذیرفته نشده به رشته تحریر درآمده است. تصویرهای فانتزی و حوادث تخیلی رمان، در جنوب کالیفرنیا، پس از جنگ جهانی دوم براساس وقایع هیروشیما روایت می شوند. انسان و آرمان های متعالی او دگرگون گشته، ذات و ماهیت انسانی وی به بوزینه تغییر یافته است. بوزینه در جهان داستانی هاکسلی حاکم علی الاطلاق است و اهداف خود را از طریق

۱- آلدوس هاکسلی، دنیای قشنگ نو، ترجمه: سعید حمیدیان، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ سوم، ۱۳۷۸ش.

دانشمندانی هم چون مایکل فاراده و آلبرت آنشتین ها تأمین می کند. بوزینه ها با تسلط کامل بر صندوق دارها، ریاضی دان ها و عقل حاکم بر جهان حکم رانی می کنند. فاراده و انشتین در حالی که با زنجیر فولادی قلاده سگ به گردن آنها بسته اند، مادّه بوزینه ای جوان با لحنی آمرانه و کوبیدن شلاق بر پشت شان آنها را به اطاعت خویش مجبور می کند.

هاکسلی برای آن که از آزادی عمل بیشتری برخوردار باشد با استفاده از راوی، فلسفه و جهان بینی خویش را در جای جای داستان واگویه می کند: «... زمانی که جهالت فقط جهالت بود ما چیزهایی بودیم در شمار عنترهای پوزه بلند و بوزینه های دم کوتاه و میمون های جیغ جیغو. سپاس به پیش گاه آن جهل متعالی که دانش ماست. امروزه مقام انسان به چنان پایه رفیعی رسیده که کمترین مان یک عنتر و برترین مان یک اوران اوتان است، و یا چنان چه به مقام منجی اجتماع ارتقاء یابد حتی یک گوریل واقعی.(۱)

هاکسلی بدبینی خود را نسبت به آینده به رخ می کشد و تصویری تهوع آور از آینده ای که هنوز احتمال وقوعش می رود، ارائه می کند:

خلیفه اعظم (شیطان پرستان) متفکرانه می گوید: مشکل می شود تصور کرد که او (ابلیس) بدون هیچ معجزه ای می توانست ما را تولید کند، ولی می بینیم که کرد، صرفاً به کمک ابزار و وسایل طبیعی توانست با بهره گیری از انسان ها و دانش شان به عنوان ابزار کارش، نوع کاملاً جدیدی از نژاد انسان را به وجود بیاورد. انسان هایی با نقص عضو در خونشان و با آلودگی در پیرامون شان و فراروی شان در آینده، بی هیچ چشم اندازی جز

۱- همو، بوزینه و ذات، ترجمه: فرزانه شیخ، مشهد: نشر مینا، ص۳۹، چاپ اول، ۱۳۶۷ش.

پلیدی بیشتر و نقص عضو بدتر و بالأخره، انقراض کامل. بله در دست های شیطان زنده افتادن چیز بسیار وحشتناکی است.(۱)

هاکسلی با تجزیه و تحلیل عوامل این انحطاط و تنزل روحی، و در طنزی تند و تلخ، به خصوص روی فکرهای شیطانی «پیشرفت»، «تکنولوژی مدرن»، «ناسیونالیسم»، در دمکراسی غربی و «تخصص» بدون تعهدهای انسانی پا می فشارد. سرنوشتی که او برای پایان جهان پیش بینی می کند، دو سرنوشت متفاوت و متضاد است: یا پرستش نظام ابلیس که غرب و به ویژه آمریکا نمونه بارز آن است و قهراً به نیستی و هلاک منتهی می شود، و یا هماهنگ شدن با نظام آفرینش که مبتنی است بر معرفت بر ذات انسانی، خیرخواهی همگانی، صلح طلبی و آزادی خواهی و فرجامش نیز رسیدن به نور و حقیقت و حیات و عشق و عدالت و شادکامی است.(۲)

ص: ۲۱۱

۱- همو، بوزینه و ذات، ترجمه: فرزانه شیخ، مشهد: نشر مینا، ص۱۳۱.

۲- همو، بوزینه و ذات، ترجمه: فرزانه شیخ، مشهد: نشر مینا، مقدمه مترجم.

جه. جی. بالارد(۱)

انبوه رؤیاهای بی پایان(۲)

آرمان شهر مثبت

در انگلستان عصر حاضر، جوانی که نمی تواند هم رنگ جماعت شود، هواپیمایی می رباید و چون پیش از آن در کار پرواز تجربه ای نداشته است، در رودخانه تیمز نزدیک شهر شپرتون سقوط می کند. کسی نمی داند که او از این سقوط جان سالم به در برده است یا نه؟ آن چه پس از این واقعه در پی می آید، شاید عالَم مرگ یا تصویری از دنیای دیگر باشد. گروهی که از آمدن او به عنوان نوعی منجی بشریت باخبر شده اند نجاتش می دهند. او نیز در خود نیروهایی مافوق طبیعی و خارق العاده می یابد و همین موجب می شود که نظام شهر را به طور کلی دگرگون کند.

ص: ۲۱۲

۱- J. G. Ballard.

۲- The Unlimited Dream Company.

از این رو، این سرزمین از بخش های دیگر کره زمین منفک می شود و به صورت جایی درمی آید که در آن وقایع معجزه آسای فراوانی رخ می دهد مثل: گل دادن خود به خودی گیاهان گرمسیری و ظهور حیوانات وحشی عجیب الخلقه. در این سرزمین بت پرستان به مناسبت حاصلخیزی زمین و نیز وفور نعمت، مراسم ویژه ای برپا می کنند و آزادانه به تماشای آمیزش های زناشویی که در ملأعام صورت می گیرد می نشینند. شهر شپرتون هم چون موتور زنده و فعال شده بود، در این هنگام دنیای خارج می کوشد تا به نوعی در این دنیای جدید نفوذ کند اما موفق نمی شود:

یک مأمور آتش نشانی که تبری سنگین به دست داشت، خواست تا از میان انبوه نیستان های تنومند راهی باز کند. چند گامی پیش نرفته بود که ساقه های تازه گیاهان گرمسیری به ضخامت مچ دست، به او پیچیدند مأمور آتش نشانی سرانجام توانست فقط با کمک جرثقیل های پلیس، از مرگ نجات می یابد.

وقتی بلیک قهرمان داستان، ناامید است، همه مردم شهر هم مأیوس می شوند. شپرتون در واقع پاره ای از وجود خود بلیک است. سرانجام مردم شهر یک صدا فریاد برمی آورند:

پدرها، مادرها، بچه ها! پرواز صعودی ما بر فراز کره زمین هم چنان ادامه دارد، گردبادهای بی خطری گرد خیمه جهان می گردند و برای بزرگداشت آخرین پیوند جان دار و بی جان و زنده و مرده، ضیافتی پرشکوه برپا ساخته اند.(۱)

ص: ۲۱۳

۱- آنتونی برجس، ۹۹ رمان برگزیده معاصر، ترجمه: صفدر تقی زاده، تهران: نشر نو، ص۲۶۲، چاپ اول، ۱۳۶۹ش.

مایکل فراین(۱)

رؤیاهای شیرین(۲)

آینده مبهم

هوارد بیکر هم چنان که به اوج آسمان پیش می تازد، به ناگهان به سرزمین غریب و بسیار دل ربایی می رسد که پایتخت بهشت است. این شهر را استادان زن و مرد دانشگاه کمبریج اداره می کنند. همه کاره و خدای این سرزمین شخصی است موسوم به فِردی ویگارز که خود ادیبی برجسته و شریف از خانواده ای اصیل است. همسر او کارولین، زن به ظاهر مهربانی است. وی معتقد است فِردی، یعنی خدای آن سرزمین، گرایشی شدید به رادیکالیسم دارد. غذایی که در ضیافت های بهشتی صرف می شود، تاراماسالاتا و نیز راگو با لوبیا و سبزی است و دسر آن هم سالاد سیب زمینی است. هوارد نیز شخصاً اقدام می کند و برای تهیه نقشه هایی از کوه های آلپ با گروه فعال و کاردانی از نقشه برداران نواحی

۱- Michael Frayn.

۲- Sweet Dreams.

کوهستانی به کار می پردازد. دنیای جدیدی در حال شکل گرفتن است. در ضیافت هایی که به مناسبت شرف یابی به حضور خدای آن سرزمین برگزار می شود، قطعات منتخبی از آهنگ «نوازنده ای بر پشت بام» را می نوازند. سایر استادان کمبریج نیز سرگرم الهام بخشیدن به شعرای بزرگی چون دان و میلتون هستند و یکی از آنها حتی درصدد است طرحی نو دراندازد و انسانی ویژه بیافرینند. هوارد در کار خود پیشرفت می کند و به مقام معاونت امور طراحی خدای سرزمین منصوب می شود و همان طور که مشغول بریدن تکه ای از راگوست می گوید:

وظیفه ما این است که مسائل بس دشواری را مطرح کنیم تا قوه تخیل انسان ها برای حلّ آنها خوب پرورانده شود و سپس با استفاده از فرهنگ و تمدنی که در این شهر رواج داده ایم، دنیای آینده را در ذهن خود مجسم کنند.

در این هنگام میریام برنشتاین زیر لب می گوید:

حالا همه ما در انتظار فرا رسیدن چنین آینده ای روزشماری می کنیم.

در پایان معلوم می شود کمبریج هرگز نمی تواند برای دنیا طرحی نو دراندازد و از این رو همه رؤیاها نقش بر آب می شود. با این همه، اگر این کمبریجیان با اصل و نسب و بسیار فهمیده و دلسوز تا این حدّ به تصادف محض یا غرولندهای یهوه متکی نبودند، مسئله بسیار خوشایندتر می شد. در این رمان صحبتی از گناه به میان نمی آید، هر چه هست همه خطاهای لیبرالی است.(۱)

ص: ۲۱۵

۱- آنتونی برجس، ۹۹ رمان برگزیده معاصر، ترجمه: صفدر تقی زاده، تهران: نشر نو، ص۲۳۳.

فرانتس کافکا(۱) (چکوسلواکی ۱۸۸۳ - ۱۹۲۵)

محاکمه (رمان)(۲)

فلسفه پوچی

یقیناً به ژزف ک ... بهتان زده بودند. و بی آن که مرتکب عمل ناروایی شده باشد، یک روز صبح او را بازداشت کرده بودند. این کارمند دون پایه بانک علّت محکومیت خود را نمی داند. و با آن که خطایی از او سر نزده، معلوم نیست چرا محکومیتش را می پذیرد. و چرا اعتراضی نمی کند و به دادگاه می رود؟

ظاهراً ژزف ک ... را بعد از محکومیت آزاد می کنند. اما عده ای که یونیفورم های عجیبی پوشیده اند، به سراغ او می آیند و آزارش می دهند و او را به پیچ و خم های عذاب آوری می کشند که همیشه ابهام انگیز است و

ص: ۲۱۶

۱- Franz Kafka.

۲- در سال ۱۹۴۷ ژان لوئی بارو «محاکمه» را که آندره ژید به صورت تئاتر تنظیم کرده بود، به روی صحنه آورد.

این گرفتاری های بی دلیل مدام جان او را می فرسایند و چنین می نمایند که او را زیر فشار گذاشته اند و دائماً زجرش می دهند؛ تا گناه ناکرده را بپذیرد. و این وضع هم چنان ادامه دارد و او خود را هم چنان در ذهنش به محاکمه می کشد. و این دادگاه نامرئی مثل عنکبوت تارهایش را در گرداگرد او می تند. و او خود را در یک دالان پر پیچ و خم می بیند، که راه به جایی ندارد و در فضای بیرون از این دادگاه نامرئی هیچ چیز وجود ندارد. و سرانجام یک شب، دو نفر که لباس سیاه پوشیده اند، او را به حومه شهر می برند و می کُشند.(۱)

ص: ۲۱۷

۱- دمینیک ژنس، رمان های کلیدی جهان، ترجمه: محمد مجلسی، ص۴۰۲، تهران: نشر دنیای نو، چاپ اول، ۱۳۷۹ش.

ایوان گنچارف (روسیه ۱۸۵۷)

اُبلومُف (رمان)

جلوهٔ پوچ زندگی

ابلومف یکی از مالکان زمین های زراعی است که در پترزبورگ زندگی می کند. او تنبل، بی قید و بی خیال است و همه چیز را به حال خود رها کرده است. به نظر می رسد حال و وضع او نموداری از نوعی بیماری است؛ بیماری تنبلی و بی قیدی که نتیجه اش چیزی جز سقوط نیست. دوستانش به فکر می افتند او را از این وضع و حال بیرون بیاورند. «استولز» برای آن که ابلومف را به جنب و جوش و حرکت وادارد، او را به خانواده ای معرفی می کند که دختر دم بختی دارند به نام الگا.

استولز با چرب زبانی سعی می کند ابلومف را مردی خوب و دوست داشتنی جلوه دهد. این تعریف و تمجیدها در الگا اثر می گذارد و این دختر هم در او جاذبه هایی را می یابد. ابلومف هم به زیبایی و

جذابیت الگا بی اعتنا نیست. اما این مراودات باعث نمی شود تا ابلومف به خود آید و از کاهلی و بی قیدی رها شود. او دوباره بی خیـال همه چیز می شود و برای ازدواج هم اقـدامی نمی کنـد. و الگا با اسـتولز که معرف ابلومف بوده، پیونـد زناشویی می بنـدد. و ابلومف هم چنـان در رؤیاهـای خود فرو می رود. جهـان او را فراموش کرده او نیز جهـان را. نشانی از آرمان گرایی و اصلاح در او نیست. و آرام آرام به زندگی گیاهی دست می یابد و رفتاری ملایم و خونسردانه از خود بروز می دهد.

استولز انسانی روشن فکر و انسان دوست است. او به هر ترتیب می خواهد تا ابلومف را نجات دهد و به جریان زندگی امیدوار گردانـد و طعم لـذت بخش زندگی را به او بچشاند. داسـتان کم کم به جایی می رسد که اسـتولز نماینده تلاش اندیش مندان برای بیدار کردن و زنده نگه داشـتن متنی مرده و ابلومف نمودار ملت افسـردهٔ روسـیه می شود. و تیپی می آفریند که در دنیای رمان مخصوص خود اوست و بدین گونه «ابلومفیسم» متولد می شود.(۱)

ص: ۲۱۹

۱- دمینیک ژنس، رمان های کلیدی جهان، ترجمه: محمد مجلسی، ص۲۴۲.

ژان پل سارتر (۱۹۸۰ - ۱۹۰۵)

تهوّع (رمان)

در پی معنای زندگی

آنتوان رکانتن، مرد مجردی است که در بوویل زنـدگی می کند. با درآمد مختصـرش می سازد و غم معاش ندارد. روشن فکر است و تمـام اوقـاتش را بـا مطالعـات و تحقیقـات تـاریخی می گذرانـد. گـاهی نیز به مسائل اجتماعی فکر می کنـد و کم کم ذهنش از این گونه مسائل پر می شود. او می خواهد از خیلی چیزها سر در بیاورد و کم کم زندگی اجتماعی در نظرش عجیب و بی معنی و ابهام آمیز می شود.

آنتوان افکار و کشـفیات اجتماعی اش را با دقت و موشـکافی در یادداشت هایش هر روز ثبت می کنـد. او با نقل این جزئیات بی مفهوم به نتیجه ای بی معنی می رسـد و کم کم حالت تهوع در او به وجود می آیـد. «تهوع» نوعی عصـیان بر ضد بی معنی بودن زندگی است. عصیان علیه

ص: ۲۲۰

بی فایدگی انسان. در پایان آنتوان به یک نقطه روشن می رسد. گرچه از استحکام برخوردار نیست. وی درمی یابد برای رستگاری باید به هنر متوسل شد و به نویسندگی پناه می برد.(۱)

□ □ □

عقیده ای بنیادین

«مگس ها» اولین نمایش نامه سارتر، ارائه جدیدی است از ماجرای قدیمی الکترا در یک بررسی اگزیستانسیالیستی. اورست که دور از زادگاهش پرورش یافته است به صورت بیگانه به محل تولد خود باز می گردد. به همان گونه که انسان از نظر اگزیستانسیالیسم پا به جهان می گذارد. و مثل یک بیگانه به آن ملحق می شود. اورست، برای این که دیگر بیگانه نباشد باید آزادی ای را تحکیم بخشد که از پیش داشت و بدین منظور، باید با آن آزادی پیوند یابد و آزادانه رهایش کند. او تبدیل به آدم کش می شود و انتقام آگاممنون را می گیرد و شهر را از مگس های انتقام آزاد می کند و آنها را به وجود خود وابسته می سازد.

مرده های بی کفن و دفن، شش عضو یک گروه مقاومت را در زندان نشان می دهد. و دست های آلوده، مرد جوانی را نشان می دهد که از بورژوازی برخاسته و در حزب کمونیست پا گرفته است. اما بیشترین تعادل میان انتقال دراماتیک و انتقال اگریستانسیالیستی که موجب دریافتن قرابت عمیق نمایش نویسی تنگنا و نمایش نویسی اگریستانسیالیستی می شود، در دربسته، آشکار است. عنوان اثر از قبل مشخص می کند که تجربه ای در فضایی کاملاً بسته مطرح است. مکان کنش یک «سالن به سبک دوره دوم امپراتوری» در جهنم است.

ص: ۲۲۱

۱- دمینیک ژنس، رمان های کلیدی جهان، ترجمه: محمد مجلسی، ص۵۳۲.

این امر که یک اثر کفرآمیز در جهنم جریان یابد و جهنم را یک سالن توصیف کند، منحصراً با روش «وارونه کردن» که آندرس درباره آثار ازوپ، برشت و کافکا با صراحت بیان کرده است، روشن می شود. در واقع سارتر با وارونگی ای که موضوع را غیردینی می سازد می خواهد بگوید زندگی اجتماعی جهنم است؛ با این حال، او موعظه را وارونه می کند و جهنم را مثل یک «سالن به سبک دوره دوم امپراتوری» نشان می دهد، که در آن قهرمانش درست قبل از فرو افتادن پرده، این حرف آخر را می زند: «جهنم دیگرانند» به یاری این وارونگی، موقعیتی وجودی که بحث برانگیز شده است، یعنی بودن با انسان ها بیگانه می شود و مثل یک چیز تازه در موقعیت «متعالی» جهنم تجربه می شود.(۱)

ص: ۲۲۲

۱- پیتر سوندی، تئوری درام مدرن، ترجمه: حمیرا نونهالی، تهران: نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۸۴ش.

آلبر کامو(۱) (۱۹۱۳ - ۱۹۶۰)

بیگانه (رمان)

پذیرش پوچی

رمان با این جمله «مرسو» قهرمان قصه آغاز می شود: «امروز مادرم مُرد. شاید هم دیروز. نمی دانم» مرسو مرخصی می گیرد تا در مراسم تدفین مادرش شرکت کند. او باید به نوان خانه پیران در «مارانگو» برود تا جسد مادرش را تحویل بگیرد. چون او به اندازه کافی برای نگهداری مادرش پول نداشته او را به خانه سالمندان گذاشته بود. وقتی وارد نوان خانه می شود به دستور کشیش میخ های تابوت را می کوبند و بر کالسکه سوار می کنند تا به دهکده انتقال یابد. بعد از خاک سپاری مادرش او به خانه بازمی گردد و از این که هیچ تغییری حاصل نشده و نمی شود کسل است. او با سالامانوی پیر و ریمون همسایه است و گاهی با آنها

ص: ۲۲۳

۱- Albert Camus.

مراوده دارد. بعضی اوقات هم با امانوئل به سینما می رود. ماری نیز گاهی با او خلوت می کند اما مرسو به او هیچ علاقه ای ندارد.

او به دعوت ریمون به همراه ماری به دهکدهٔ ساحلی نزدیک الجزایر می رود. در آن جا هنگامی که با ماسون دوست ریمون به گردش می روند، کنار ساحل با سه عرب گلاویز می شوند و زد و خورد آنها باعث مجروح شدن ریمون می شود. ریمون هفت تیرش را به مرسو می دهد و به کلبه ماسون باز می گردد. مرسو که گرمای هوا و تابش آفتاب کلافه اش کرده، دوباره به سمت دریا باز می گردد. کنار ساحل رقیب ریمون را می بیند. آفتاب او را آزار می دهد. او تصمیمش را گرفته است، پنج تیر در بدن آن مرد عرب می نشاند. او را بازداشت می کنند و برایش وکیل تسخیری تعیین می کنند. با وکیل رابطه خوبی ندارد. قاضی بازپرس از این که او در برابر سؤال هایش هیچ عکس العملی نشان نمی دهد کلافه می شود و دیوانه وار مجسمه مسیح را مقابل چشمانش می گیرد و فریاد می زند: «من مسیحی هستم. از گناهان تو پیش این آمرزش می طلبم. چگونه به کسی که به خاطر تو رنج برده، ایمان نداری؟» قاضی با وکیل او دربارهٔ ادّله بحث می کند. و داخل راه رو مرسو و وکیل را مشایعت می کند. لحظه شادی که برای مرسو لذت بخش جلوه می کند، هنگامی است که قاضی دستی به شانهٔ او می زند و می گوید: «برای امروز کافی است، جناب دشمن مسیح».

روزها می گذرد و این گذر زمان برای او معنایی ندارد. حتی ملاقات با ماری هم برایش تکراری است. جلسه دادگاه تشکیل می شود و حکم دربارهٔ او صادر می گردد. او از پذیرش کشیش خودداری می کند. و

ص: ۲۲۴

همواره به نحوه اعدام خود فکر می کند. مدام کفر می گوید و بالأخره کشیش را می پذیرد ولی حرف های کشیش و اعتقادات او نزد مرسو به اندازه یک تار موی زن هم ارزش ندارد.

تنها آرزوی او این است که در روز اعدامش تماشاچیان بسیاری حضور یابند و با فریادهای پر از کینه خود پیشوازش کنند.(۱)

□ □ □

افسانه سیزیف

داستان سیزیف تصویری از زندگی پوچ آدمی است. سیزیف به حکم خدایان محکوم است، صخره ای را که از قله کوه فرو می افتد و برای عذاب او مهیا شده، پی در پی به قله کوه ببرد. مجازاتی طاقت فرسا و وحشتناك، برای این قهرمان پوچی که حاصلی جز ناامیدی نخواهد داشت. این عذاب که همه وجود سیزیف را آهسته آهسته تحلیل می برد، فاجعه ای است که در خود این پیام را نهفته دارد: امید به زندگی معنا و مفهومی ندارد.

۱- آلبر کامو، بیگانه، ترجمه: جلال آل احمد - علی اصغر خبره زاده، تهران: انتشارات نگاه، چاپ هفتم، ۱۳۶۴ش.

امیل زولا (۱۸۴۰ - ۱۹۰۲)

ژرمینال

تلاش برای آینده ای بهتر

«اتی ین لانیته» از خانواده روگن - ماکار به منطقه معدنی «مُن سو» در شمال فرانسه می آید و به کارگری در معدن پذیرفته می شود. او فقر و بینوایی و زندگی طاقت سوزِ معدن چیان و خانواده آنها را می بیند. کودکان از قربانیان کار در معدن هستند. زنان از فشاری مضاعف رنج می برند و دختران طعمه های هوس و شهوت شده اند و گاه بر سر آنها جنگ و جدال در می گیرد.

اتی ین لانتیه که به یک گروه مبارز وابسته است، تئوری سوسیالیسم انقلابی را در عمل مطالعه می کند و افکار گروه خود را با کارگران در میان می گذارد و آنها را به همراهی می خواند. در این هنگام بحران اقتصادی آغاز می شود و دستمزدها پایین می آید. کارگران که استثمار

می شونـد بـه عصـیان روی می آورنـد. اتی یـن لانتیه رهـبری گروهی از اعتصـابیون را به عهـده می گیرد. گرسـنگی و فقر بر کارگران اعتصابی فشار می آورد. کارگران از پا در می آیند، و اعتصاب به شـکست کامل می انجامد. و پایان غم انگیزی می یابد و «سووارین» کارگران انقلابی، که افکار آنارشـیستی دارد، کارگران را به مسـیر هولناکی می کشد و آنها را تحریک می کنـد که برای ویران کردن معـدن، مسـیر آب را به طرف زیرزمین های آن منحرف کنند. و با این عمل گروهی از معدن چیان در آب غرق می شوند.

کاترین نمونه ای از زنان کارگر است که از دو سو زیر فشار است. هم فشار کار و بی عـدالتی کارفرمایان را تحمل می کنـد و هم مانند بقیه زنان جوان کارگر باید مراقب باشد که سـماجت های شهوانی مردان، او را به دام نیندازد. کاترین موجودی است ملایـم و شـکننده که در آغاز برای آن که نیروی خود را آزمایش کنـد از اتی ین لانتیه جانب داری می کنـد و لانتیه به او دل می بنـدد. و این مرد در اثر عشق و مقـاومت هـای دلیرانه اش در مبـارزه، سـیمایی مسـیح گونه می یابـد. در بحبوحه شـکست، امیـدی در دل ها زنـده می شود. کاگران شـکست خورده عاصـی شـده انـد و با آن که عـده ای از آنها در آب غرق شده اند، امیـدها نابود نشـده است و امیـد به آینـده و تحولات و تغییرات فردا، دگرگونی های ژرف و شـگرف، در دل ها نرم نرم جوانه می زند و ژرمینال به صورت یک نماد درمی آید.(۱)

ص: ۲۲۷

۱- رمان های کلیدی جهان، ص ۳۰۰.

رالف الیسون

مرد نامرئی(۱) (رمان)

حرمان و غیبت

بعد از جنگ حال و روز انسان های سیاه پوست در یک جامعه سفیدپوست بسیار سخت و نابردبار است. راوی سیاه رمان، خود را نامرئی می نامد زیرا مردم حاضر نیستند مرا ببینند... وقتی به من نزدیک می شوند، فقط پیرامون مرا می بینند، خودشان را، یا سایه ای از تخیلات خود را، در حقیقت هر چیزی و همه چیزی جز مرا. واقعیت وجودی راوی، که نه تنها حامی همه سیاه پوستان، حامی همه ستم دیدگان نیز هست، پوشیده می ماند. او برای دنیای بیرونی فقط یک شیء است که می توان آن را تاب آورد و گرامی داشت و به استهزاء گرفت یا لگدکوب کرد. اپیزودی از داستان در کارخانه رنگ رزی می گذرد. شعار این

۱- Invisible Man.

کارخانه این است: «امریکا را با رنگ و روغن های آزادی، پاک و منزه جلوه دهید» شغل قهرمان نامرئی این است که با ریختن موادی سحرآمیز به درون مایعی سیاه، رنگ سفید می سازد. این رنگ که با انگشتی سیاه باید آن را بهم زد، برای سفیدی ناب از ضروریات است. سیاه با سپر بلا شدن برای گناهان جامعه امریکا، آن جامعه را پاک نگاه می دارد. در کنار ویرانی های همگانی و قربانی کردن های بی شمار، رؤیای گریزی هم هست که عاقبت عقیم می ماند. صحنه ای از فرار به سوراخ سیاه سمبولیکی که قهرمان بی نام در آن به طور واقعی نامرئی می شود، هرچند این سرداب که حاوی چیزی است سیاه تر و حیاتی تر از زغال، ولی خود منبع غایی نور و حرارت و روشنایی است.(۱)

۱- ۹۹ رمان برگزیده جهان، ص۱۰۱.

کورمک مکارتی(۱) (۱۹۳۳)

جاده (رمان)

آینده ای مبهم

مردی به همراه پسرش تصمیم گرفته است برای رسیدن به روشنایی، از شرق به سمت سواحل جنوب غربی سفر کند. او و پسرش به جاده می زنند. همه جا را خاکستر پوشانده. فاجعه ای بزرگ همه چیز را از بین برده است. این دنیای مصیبت زده گرفتار بیماری «گلاکوم»(۲) سرد شده است. که رفته رفته دنیا را به سوی تاریکی و ظلمت پیش می برد. توشه سفر آنها یک گاری، مقداری غذا که از لابه لای زباله های نیم سوخته به دست آورده اند و یک تپانچه است. آنها در فضایی بی روح و مرده، پوشیده از خاکستر و دود بدون هیچ نشانی از جهان مدرن و سرسبزی و

ص: ۲۳۰

۱- Carman McCarthy.

۲- (Glaucoma) یا آب سیاه، نوعی بیماری است که به فشار غیرمادی مایع در چشم انسان مربوط می شود و به کاهش قدرت دید می انجامد.

نشاط و زیبایی طبیعت، در دل جاده پیش می رونـد. در این سـفر اسـتقامت پـدر و تلاش برای رسـیدن به زندگی بهتر و نجات تنها پسـرش، نمود بارزی دارد. «اما هنوز راه زیادی را تا رسـیدن به ساحل پیش رو دارند. مرد می داند بی آن که دلیلی داشـته باشـد، بیهوده خودش را امیـدوار کرده است. خودش را امیدوار کرده است که روشـنایی روزها افزایش خواهد یافت. حال آن که می بیند و می داند که دنیا هر روز تاریک تر می شود».

آنها در خط جزر و مـد در امتداد ساحل دریایی که هم چون شـیشه بزرگی با پوسـته خاکستری تیره، پوشـیده است، قدم برمی دارند. مرد و پسرش در میان تاریکی مطلق هم چون نابینایان پیش می روند. تنها چیزی که برای مرد مهم است، قولی است که به پسرش داده است تا او را تنها نگذارد و به ساحلی امن برساند. به همین جهت به پیرمردی که با او مواجه می شود یا کودکی که گم شده است بی توجهی نشان می دهد. این مرد بی نام و نشان در این آرزو می ماند و حسرت به دل، غریب و رنجور می میرد و پسر تنها می ماند.(۱)

۱- کورمک مکارتی، جاده، ترجمه: ایرج مثال آذر، تهران: نشر درّ دانش بهمن، چاپ اول، ۱۳۸۷ش.

نمونه هایی از رویدادهای واقعی دربردارنده بن مایگان مهدوی

هدایت ابوسعید

جستجوگر، طالب حقیقت

ابوسعید کابلی نشانه های اسلام را در انجیل مطالعه نموده، برای تحقیق بیشتر از کابل به سمت مدینه می رود. در آن جا با حقایق بیشتری آشنا می شود. او دربارهٔ پیشوای دوازدهم کنجکاو می شود. عده ای او را از پی گیری بیشتر منع می کنند اما او همچنان به جستجوی خود ادامه می دهد. شخصی او را به منطقه «صاریا» رهنمون می شود. در آن جا با غلام سیاهی آشنا می شود که وی را نزد حضرت می برد.

ابوسعید که مرد متمولی است به دروغ تظاهر به تنگ دستی کرده، از حضرت درخواست کمک مالی می کند. حضرت مقداری پول به او داده، وی را از جایگاه اموال و مقدار آنها آگاه می سازد و به او خبر می دهد به

سبب دروغی که گفته است به زودی اموالش را از دست خواهد داد. ابوسعید که شرمنده و حیرت زده شده است از حضرت جدا می شود. سال بعد به صاریا مراجعه می کند در حالی که واقعاً درمانده و مسکین شده است اما در آن منزل کسی را نمی یابد.(۱)

ص: ۲۳۴

۱- سیدجواد معلم، برکات حضرت ولیّ عصر عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص۵۰، مشهد: انتشارات منتظران ظهور، ۱۳۷۹ش.

سلطان آسمان

جستجو گر، طالب حقیقت

«یولی» دختر بچه ای اهل چین است. او شب ها به آسمان خیره می شود و به دنبال سلطان آسمان می گردد. او در دوران تحصیل خود با دختری دوست می شود که او را به کلیسا برده، با آیین مسیح آشنا می سازد. یولی احساس می کند به سلطان آسمان نزدیک تر شده است. او به خاطر داشتن صدای خوش جذب گروه موسیقی و اجرای کُر کلیسا می شود.

در یکی از شب ها که قرار است برای اجرای مراسم به کلیسا برود، تاکسی اشتباهاً او را به مسجد می رساند. او در جمع زنان سفیدپوش قرار می گیرد و مراسم نماز جماعت را مشاهده می کند. از آن شب به بعد دیگر میلی به رفتن در کلیسا ندارد. دوست مسیحی او را رها نمی کند؛ در یکی از مسافرت ها با او همراه می شود. در بین راه مهمان شخصی می شود که در خانه وی با قرآن آشنا می شود و اسلام را می پذیرد.

ص: ۲۳۵

اکنون یولی به دانشگاه می رود. دانشجویان و اساتید وی را به خاطر دینی که انتخاب نمود، مسخره می کنند. او برای خلاص شدن از این وضع تصمیم می گیرد به ایران بیاید. شب داخل هتل با شخصی مواجه می شود که از گذشته او خبر می دهد و آینده او را تشریح می کند.

یولی به ایران می آید و مشغول تحصیل در دانشگاه ادبیات تهران می شود. او در تحقیقاتش با زندگی امام زمان عجل الله تعالی فرجه الشریف مواجه می شود و علائم و نشانه های حضرت را مطالعه می کند و متوجه می شود این علائم با مردی که در هتل با او ملاقات نموده، مطابقت دارد.(۱)

۱- سید مسعود پورسیدآقایی، میر مهر (جلوه های محبت امام زمان عجل الله تعالی فرجه الشریف)، ص۴۴۲.

تشرف اسماعیل هرقلی

جستجوگر، طلب درمان

اسماعیل هرقلی در عراق زندگی می کند. او در ناحیه پا غده چرکینی دارد که پزشکان از درمان آن عاجز مانده اند. خاندانش را ترک می کند و به حلّه می آید. در آن جا نیز پزشکان از معالجه پای او ناتوان هستند. وی که همواره بدنش آلوده به چرک و خون است دربارهٔ طهارت و خواندن نماز به زحمت می افتد. به خانه عالم حلّه، سیدبن طاووس می رود و عرض حال می کند.

سید وظیفه شرعی او را هنگام نماز بیان داشته، وی را به جهت معالجه همراه خود به بغداد می آورد. جراحان بغداد راه علاج را جراحی تشخیص می دهند. درصد زنده ماندن بعد از عمل بسیار پایین است. اسماعیل به شدت افسرده می شود. سید او را دلداری می دهد و از او می خواهد تا به اهل بیت متوسل شود. او ناامیدانه به سامرا می رود و در سرداب مقدس به حضرت متوسل می شود. صبح زود در دجله غسل

می کنـد و زخم خود را شسـتشو می دهد. در همین حین چهار سوار به او نزدیک می شوند. یکی از آنها دارای لباس خاص و هیبت معنوی است به او نزدیک تر می شود. در حین صـحبت با او زخم پایش را مسـح می کنـد و به او خبر می دهد به زودی خلیفه او را گرامی داشـته، هـدیه ای به او عطا خواهـد کرد که او نباید آن را بپذیرد. اسـماعیل هنگامی به خود می آید که آن چهار سوار از او دور شده اند. او شفا می یابد و آن چه را حضرت پیش بینی کرده را یکی یکی تجربه می کند.(۱)

ص: ۲۳۸

۱- سید مسعود پورسیدآقایی، میر مهر (جلوه های محبت امام زمان عجل الله تعالی فرجه الشریف)، ص۴۰۳.

آزمایش، بزرگ ترین چالش

مردم بحرین گرفتار حاکم جباری شده اند، مردم از مقابله با ستم های او درمانده اند. به ناچار نزد بزرگان علم می آیند و چاره جویی می کنند. قرار می شود عالم پرهیزکار شهر از مردم جدا شده، با توسل به حضرت شکایت مردم را به عرض ایشان برساند.

وی سه شبانه روز به بیابان ها می رود، شب آخر با حضرت ملاقات نموده، باز می گردد. مردم به استقبال او می آیند. به درخواست او همه در میدان شهر جمع می شوند. عالم پرهیزکار مخفیانه چند گوسفند بالای پشت بامی می برد و اعلام می کند، حضرت در ساعت مقرری از روز ظهور خواهند نمود. مردم لحظه شماری می کنند. حضرت حاضر می شود و نام شخصی را برده دستور می دهد تا او را به پشت بام بیاورند. وقتی آن مرد به پشت بام می رسد حضرت دستور می دهد یکی از گوسفندان را نزدیک ناودان سر ببرند. خون از ناودان جاری می شود. سکوت بر

جمعیت حاکم می شود. شخص دیگری نیز به پشت بام فرا خوانده می شود، باز مردم شاهد جاری شدن خون از ناودان هستند. این واقعه برای بـار چهـارم نیز تکرار می شود. مردم یکی یکی میـدان را ترک گفته، به بهـانه ای از صـحنه می گریزنـد. بالای پشت بام آن عالم می ماند، چهار نفر از مردم شهر، امام و چهار گوسفند سر بریده.(۱)

□ این واقعه در داستان دیگری به نام «مقام صاحب الزمان در حلّه» نیز روایت شده است.(۲)

ص: ۲۴۰

۱- سید مسعود پورسیدآقایی، میر مهر (جلوه های محبت امام زمان عجل الله تعالی فرجه الشریف)، ص۳۰۵.

۲- محمـدرضا بـاقی اصـفهانی، عنایـات حضـرت مهـدی عجـل الله تعـالی فرجه الشـریف به علمـا و طلاب، ص۲۰۶، انتشارات نصایح، ۱۳۷۹ش.

تک سوار

حریم ایمن، خواب

دو کودک از طایفه بنی بکر که همه سنی مذهب هستند، به همراه دیگران به استقبال یک کاروان به خارج روستا می روند. آن دو بعد از آمدن کاروان از جمعیت جدا افتاده، گم می شوند. بی هدف در پایان پر از خار به این سو و آن سو می روند. هر لحظه امکان حمله حیوانات وحشی وجود دارد. تشنگی نیز طاقت از کف آنان ربوده است. در این هنگام تک سواری به آنها نزدیک می شود. آنان را دلداری داده، با میوه ای به نام حنظل از آنها پذیرایی می کند. بعد از آن که آن دو کودک سرحال می شوند. تک سوار به دور آنها روی زمین خطی می کشد و آن محل را ترک می کند. آنها شب را همان جا سپری می کنند. حیوانات وحشی قصد حمله به آنان را دارد اما آن خط مانند دیواری نفوذناپذیر مانع رسیدن حیوانات به آن دو می شود. روز بعد هیزم کشی آنان را پیدا کرده به طایفه بنی بکر می رساند. چند سال می گذرد. یکی از آنها که حمله دار است و به

ص: ۲۴۱

کاروانیان شتر و اسب کرایه می دهد، در یکی از سفرهایش با شیعیان همراه می شود و به کاظمین مشرف می شود. در خواب آن تک سوار را می بیند و همان جا شیعه می شود.(۱)

ص: ۲۴۲

۱- برکات حضرت ولیّ عصر عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص۲۱۶.

مأموریت در اتریش

نماینده، کارگزار

سه دانشجوی جوان برای اسکی روی برف به ارتفاعات کوه آلپ می روند. آنها از سقوط بهمن هراس دارند اما سخت مشغول تفریح می شوند. چیزی نمی گذرد که در اثر سانحه گرفتار بهمن شده، هر سه زیر برف مدفون می شوند. آنها هنوز زنده اند و به شدت تقلّا می کنند شاید راه نجاتی پیدا کنند. یکی از آنها در همان حالت یأس و ناامیدی به حضرت مسیح متوسل می شود. کم کم سرما بر آنها غلبه پیدا می کند و هر سه بی هوش می شوند.

چیزی نمی گذرد که دو نفر به آن ارتفاعات آمده، متوجه سقوط بهمن می شوند و آن سه جوان را از زیر برف بیرون می کشند. آنها در حالت اغما قرار دارند. یکی یکی آنها را به قهوه خانه کوه انتقال می دهند. وقتی آن جوان ها به هوش می آیند یکی از دو نجات دهنده را به اشتباه مسیح پندارند. اما او مسیح نیست بلکه یکی از کارگزاران پیشوای دوازدهم است.(۱)

۱- محمدعلی مجاهدی، در محضر لاهوتیان، ص۳۱۰، تهران، مؤسسه انتشاراتی لاهوت، چاپ چهارم، ۱۳۸۲ش.

سفر حج

تک سوار، حج

در سفر حج ملاهاشم از قافله عقب مانده، راه را گم می کند. او صدای زنگ شتران را می شنود اما توان رسیدن به قافله را ندارد. شب در بیابان پوشیده از خار مغیلان مستاصل به این سو و آن سو می رود. پاهایش مجروح شده، خون زیادی از بدن وی خارج شده است. ضعف عمومی بر او غالب می شود. نزدیک صبح شده، رمقی در بدنش احساس نمی کند. دست به دعا برمی دارد و زیر لب دعای غریق را زمزمه می کند. قبل از طلوع آفتاب سواری به او نزدیک می شود. ملاهاشم به گمان آن که راهزن بادیه نشین باشد خود را زیر بوته ها پنهان می کند.

تک سوار به او نزدیک می شود و به اسم او را صدا می زند. کمک می کند تا بر اسب سوار شود. او از حال رفته است. تک سوار او را به قهوه خانه ای می رساند. ملاهاشم توسط قهوه چی پذیرایی می شود. قافله ملاهاشم نیز در همان اطراف اطراق کرده است. ملاهاشم در جستجوی تک سوار به هر کجا سرک می کشد اما از ایشان خبری نیست.(۱)

۱- برکات حضرت ولیّ عصر عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص۱۸۴.

جعفر نعل بند

بیابان، هادی

استاد جعفر نعل بند ۲۵ بار است به زیارت امام حسـین علیه السـلام می رود. او باز عزم سـفر دارد. در راه با پیرمردی یزدی هم سفر می شود که بیمـار و رنجور است. آنهـا از کـاروان عقب افتـاده انـد. پیرمرد زانو می زنـد و در بستر می افتـد. جعفر نگران است به موقع وارد کربلا نشود. از سویی نمی تواند پیرمرد را تنها رها کند. پیرمرد برای آن که خیال جعفر را راحت کند، او را از مرگ خود آگاه می سازد و تنها یک درخواست از جعفر دارد و آن رسانـدن جسـد او به کربلاست. پیرمرد می میرد. جعفر جسـد او را به زحمت بر روی الاغ می بنـدد و راهی می شود. نگهداری جسد در بیابان ها برای او مشـقت آور است. او به امام حسین علیه السلام متوسل می شود و کمک می طلبد.

در حالی که دیگر مأیوس شـده است، چهار سوار را می بیند که نزد او می آیند. آنها پیکر پیرمرد را با احترام غسل می دهند و بر آن نماز

ص: ۲۴۵

می خوانند. جعفر از همراهی با آنان احساس امنیت می کند تا آن که نزدیک قافله می شوند. آن چهار سوار ناپدید می شوند. او به کربلا می رسد. پس از دفن پیرمرد وارد حرم می شود. جعفر از آن پس چشم برزخی می یابد و از این حالت نگران است به حجره می رود و در را به روی خود می بندد تا آن که شخصی به سراغ او می آید و او را با خود به مسجد جامع می برد. در آن جا با حضرت مهدی عجل الله تعالی فرجه الشریف ملاقات می کند و حضرت از او می خواهد جریان تکریم و احترام پیرمرد و خودش را در بیابان برای مردم باز گو کند تا عزّت زائران کربلا روشن شود.(۱)

۱- سیدمهدی شمس الدین، انتظارات امام زمان عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص۷۴، قم: مؤسسه توسعه فرهنگ قرآنی، ۱۳۸۰ش.

فتوای شیخ

نمایندگی، دریافت پاسخ، پیک

مرد روستایی مضطرب و نگران به خانه شیخ مفید می آید تا کسب تکلیف کند. همسر وی نه ماهه بچه ای را حمل داشته و اکنون از دنیا رفته است. قابله های روستا یقین به زنده بودن جنین دارند. شیخ فتوا می دهد تا زن را با حملش دفن کنند. مرد روستایی داغش دو چندان شده، به سمت روستا حرکت می کند. در بین راه فردی به او ملحق می شود که از ناحیه شیخ برای او پیغام مهمی آورده است. شیخ دستور داده تا پهلوی زن را شکافته، جنین را نجات دهند و مادر را دفن کنند.

مرد روستایی طبق فتوای جدید شیخ عمل می کند و بچه اش را نجات می دهد. وی هدیه ای را برای شیخ می فرستد و او را از سلامتی طفل آگاه می سازد. شیخ با شنیدن این خبر تعجب کرده، به اشتباه خود پی می برد؛ زیرا هرگز کسی را برای تغییر فتوا نزد مرد روستایی نفرستاده است.

ص: ۲۴۷

شیخ بعد از این ماجرا در به روی خود می بندد و دیگر به شبهات شرعی پاسخ نمی گوید.

مردم از رفتار شیخ در تعجب اند. و از سویی در امور زندگی خویش به شیخ نیازمندند. توقیعی از ناحیه مقدسه صادر می شود و به دست شیخ می رسد. مفاد توفیع چنین است: «بر شما فقهاست فتوا دادن و بر ماست جلوگیری از خطاها» شیخ به دستور حضرت در به روی خلق می گشاید.(۱)

ص: ۲۴۸

۱- برکات حضرت ولیّ عصر عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص۲۳۲.

در دامنه کوه ایفل

فرستاده، طلب درمان

پیرزن مسیحی با تنها پسرش در کلبه ای کوچک نزدیک کوه ایفل زندگی می کند. پسر او مبتلا به سرطان حنجره گشته، تارهای صوتی او فلج شده اند. پیرزن بارها برای درمان پسرش اقدام نموده اما پزشکان از درمان وی ناامید شده اند. و ادامه معالجه را بی فایده می دانند.

پیرزن پسرش را به کلبه انتقال می دهد و منتظر مرگ او می نشیند. فصل زمستان از راه رسیده، سرمای هوا نیز آزاردهنده است. در یکی از روزها نزدیک غروب دل پیرزن می شکند و به مریم مقدس متوسل می شود. در عالم خواب ایشان را ملاقات می کند. مریم مقدس سه نام (محمد، فاطمه و مهدی) را به او می آموزد.

پیرزن بیدار می شود و با اضطرار به این سه نام مقدس متوسل می شود. دو نفر به کلبه پیرزن می آیند. یکی از آنها بر بستر پسر بیمار حاضر می شود و با او صحبت می کند. پسر بلند می شود، می نشیند و اظهار

ص: ۲۴۹

گرسنگی می کند. آثار بهبودی در چهره اش هویدا می گردد. پیرزن اشک شوق می ریزد و پسرش را در آغوش می گیرد. او بر این باور است که مسیح به کلبه آنها آمده است.(۱)

ص: ۲۵۰

۱- در محضر لاهوتیان، ص۳۰۵.

وصال یار

پیک، نشانه

عده از اشـرار قرامطه به کعبه هجوم برده، سـنگ حجرالاسود را سـرقت کرده اند. برخی از آنها منتظر عقاب الهی بوده، از خدا می ترسند و تصمیم می گیرند سنگ را به مکه برگردانند و در جایگاه اولش نصب نمایند. ابن قولویه از علماء شیعه با آگاهی از ایـن واقعه تصـمیم می گیرد خـود را به مکه رسانـده، از نزدیـک این جریـان را مشاهـده نمایـد؛ زیرا به اعتقـاد شـیعه نصـب حجرالاسود باید به دست معصوم انجام پذیرد. ابن قولویه راهی سـفر می شود اما در بین راه به شدت بیمار شده، از ادامه مسـیر بـاز می مانـد. او نامه ای نگاشـته، به نماینـده خود ابن هشام می دهـد تا به مکه رفته آن را به شخصـی تحویل دهـد که سـنگ حجرالاسود را نصب می کند.

ابن هشام به مکه می رسـد. سـرکرده قرامطه هرچه سـعی می کند موفق به نصب حجرالاسود نمی شود. تا آن که جوانی خوش سیما از بین جمعیت حاضر می شود و آن را در جای خود قرار می دهد. ابن هشام خود را به آن

جوان می رساند. قبل از آن که چیزی بگوید، آن جوان نامه را طلب می کند. و به ابن هشام خبر می دهد که نویسنده نامه بهبودی خواهد یافت و هنوز سی سال از عمر او باقی مانده است.(۱)

ص: ۲۵۲

۱- برکات حضرت ولیّ عصر عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص۱۶۷.

انار سیاه

جستجوگر، دریافت پاسخ

بحرین در استعمار به سر می برد. حاکم و وزیرش هر دو از نواصب بوده، در عداوت شیعه اصرار می ورزند. وزیر در یکی از روزها اناری با خود به دارالعماره می آورد و به والی هدیه می دهد. روی انار به صورت طبیعی چند کلمه نقش بسته است: «لا اله الاّ الله، محمد رسول الله، ابوبکر، عثمان و علی خلفاء الله» والی سرمست از آن چه یافته بزرگان اهل شیعه را فرا می خواند و انار و آن چه بر آن نگاشته شده را برای ابطال مذهب شیعه به رخ همگان می کشد. والی سه روز مهلت می دهد تا آنها پاسخی دست و پا کنند و در صورت عجز مانند اهل ذمه باید جزیه دهند و در صورت امتناع مردان آنها کشته، زنانشان اسیر و اموالشان ضبط خواهد شد.

اکابر شیعه چاره را در استغاثه به حضرت می دانند. محمد بن عیسی که به فضل و تقوا شهرت دارد به اتفاق دو نفر دیگر این مسئولیت را

ص: ۲۵۳

می پذیرند، آنان تا سحر به درگاه خداوند به عبادت می پردازند و به حضرت متوسل می شوند. هنگام سحر محمد به محضر حضرت مشرف می شود، حضرت وی را از نیرنگ وزیر آگاه می سازد. محمد نزد مردم بازمی گردد و در مقام پاسخ گویی به والی از آنان می خواهد تا با هم به خانه وزیر روانه شوند. در خانه وزیر داخل غرفه ای یک قالب از گل می یابند که به صورت انار ساخته شده، دو نیمه دارد که کلمات منقوش روی انار در آنها حک شده است. انار را می شکافند، دود و خاکستر از آن بیرون می ریزد. والی با مشاهده این کرامت شیعه می شود و فرمان قتل وزیر را صادر می کند.(۱)

۱- میرزا حسین طبرسی نوری، نجم الثاقب، ص۵۵۶، قم: انتشارات مسجد مقدس جمکران، ۱۳۸۰ش.

ملازمت رکاب

نمایندگی، نشانه

عالم شهر سیّد جلیل القدری است که مورد اعتماد مردم است. تاجر سرشناس شهر نزد وی آمده درخواست می کند سند ملکی را که قصد معامله آن را دارد مورد تأیید قرار دهد. سیّد خواسته وی را اجابت می کند. در میانه روز شخصی به منزل سیّد می آید و او را نسبت به تأیید سند سرزنش می کند و او را از نیرنگ تاجر آگاه می سازد؛ زیرا تاجر قصد دارد با این جعل سند ملک وقفی را تصاحب کند. شخص ناشناس برای صدق گفته های خود وقف نامه آن ملک را در فلان دیوار آدرس می دهد و از او می خواهد که آن را یافته نزد حاکم برود.

سیّد به دیوار مراجعه می کند و در جرز دیوار وقف نامه را می یابد و به حاکم مراجعه می کند. او مانع عملی شدن تصمیم تاجر می شود. مرد ناشناس باز با سیّد ملاقات می کند و به او اطلاع می دهد وی بعد از هفت روز خواهد مرد و سیّد باید جانشین او شود تا در خدمت حضرت از کارگزاران ایشان شود.(۱)

۱- عنایات حضرت مهدی عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص۵۹۴.

عنایت و هدایت

امان خواستن

پیش از انقلاب است. رمضانعلی زاغری بساز بفروش بوده، شریکی دارد که به سود کم قانع نیست. زاغری تصمیم می گیرد از وی جدا شود. شریک او به جرم فروش مواد مخدر بازداشت می شود. زاغری در قبال چک هایی که به مردم داده اند احساس مسئولیت می کند. او باید پاسخگوی طلبکاران شریکش نیز باشد. در میان طلبکاران شخص بهایی مذهب وجود دارد به نام عباس درخشانی، او چکی به مبلغ پانصد هزار تومان از زاغری دارد که قبلاً وصول شده است. اما مدعی است از زاغری طلب دارد و از او شکایت می کند.

زاغری به ناچار باید خانه را ترک گفته، فرار کند. پیرزن صاحب خانه متوجه مشکل او می شود به او توصیه می کند به قم برود و در مسجد جمکران پناهنده شود. زاغری به توصیه پیرزن عمل می کند. روزی عریضه ای نوشته به چاه می اندازد. مدتی بعد با شخصی مواجه می شود

ص: ۲۵۶

که از خواسته وی مطلع است. چند سکه به او می دهد و توصیه می کند بار دیگر به درخشانی مراجعه کند. زاغری با ترس به سراغ درخشانی می رود و در کمال تعجب وی را پشیمان می یابد که به جرم خود اعتراف می کند و از شکایتش صرف نظر نموده است.(۱)

۱- احمد قاضی زاهدی، شیفتگان حضرت مهدی عجل الله تعالی فرجه الشریف، ج۱، ص۵۵، قم: نشر حاذق، ۱۳۷۹ش.

تاجر و بافنده

طلب فرزند، خواب، چهل

یکی از تجار ثروت فراوانی داشته، در رفاه کامل زندگی می کند. تنها مشکل او نداشتن فرزند است. او هرگونه درمانی را نیز تجربه می کند. اما نتیجه ای حاصل نمی شود. وی به راهنمایی یک عالم به مسجد سهله آمده، نماز حاجت می خواند. در خواب از او خواسته می شود. نزد محمدعلی بافنده ساکن دزفول برود. به هر ترتیبی شده خود را به دزفول می رساند. بافنده در بازار مغازه کوچکی دارد که در همان نیز زندگی می کند. وی با دیدن مرد تاجر به نام او را صدا می زند و به مغازه اش دعوت می کند.

بعد از پذیرایی به او خبر می دهد به زودی خداوند به آنها اولاد عطا خواهد نمود. تاجر که تحت تأثیر بافنده قرار گرفته، شب را نزد وی در مغازه می ماند. در بین صحبت های او با بافنده مشخص می شود که این قدرت معنوی بافنده در اثر رسیدگی به یک سرباز لُر که از مریدان

حضرت بوده به وی عطا شده است. آن سرباز بیمار بوده، نزد بافنده می میرد. بافنده او را غسل داده، کفن می کند و به خاک می سپارد. از آن پس چنین قدرت معنوی را احساس می کند.(۱)

۱- برکات حضرت ولیّ عصر عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص۱۲۰.

روغن فروش

عهد، رنگ سبز، بیابان

یاقوت روغنی در خانواده ای رشد کرده که پدر سنی و مادرش شیعه بوده است. او همیشه به قصد خرید روغن به بیابان های می رود و از بادیه نشینان روغن می خرد. در یکی از روزها هنگام بازگشت در یکی از منازل هنگام استراحت خواب می ماند و از همراهان خود عقب می افتد. او مقداری راه را می پیماید. نزدیک غروب، در بیابان بی آب و علف گم شده است. ترس از حیوانات وحشی او را مضطرب کرده، تشنگی بر او غالب می شود. سرگشته به این سو و آن سو می خزد. با ناامیدی کامل به درگاه خداوند به التماس برمی خیزد. به یاد مادرش می افتد که در گرفتاری ها به امام خود اباصالح عجل الله تعالی فرجه الشریف متوسل می شده است. یاقوت با خود عهد می بندد اگر در این بیابان اباصالح به فریادش برسد او مذهب شیعه را بپذیرد. در ادامه مسیر با شخصی مواجه می شود که عمامه سبز بر سر دارد. شخص ناشناس او را سیراب نموده، به دهکده ای شیعه نشین

ص: ۲۶۰

می رساند. یاقوت بعد از جدا شدن از وی، همراهانش را می یابد. او پس از رسیدن به شهر نزد عالم شیعی می رود و شیعه می شود.(1)

ص: ۲۶۱

۱- برکات حضرت ولیّ عصر عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص۱۲۸.

خیمه ای در بیابان

حریم ایمن، حج، خیمه، بیابان

راهزنان قبیله طیّ از طریق خبرچین خود متوجه می شوند کاروان حاجیان به زودی به گردنه می رسند، آنها به قصد غارت به بیابان می آیند اما از کاروان خبری نیست. آنان به گمان آن که کاروان دور شده است، به دل کویر می زنند اما ردی از حاجیان نمی یابند. راهزنان که به امید غارت حرکت کرده بوده اند، با خود آذوقه نیاورده اند. گرسنگی بر آنها چیره می شود. به دستور سرکرده باید یکی از اسب ها را به جهت تأمین آذوقه سر ببرند. قرعه کشی می کنند؛ قرعه به نام شخصی می افتد که اسبش را بیش از حد عزیز می دارد. سه بار دیگر قرعه می زنند باز به نام همو اصابت می کند.

وی درخواست می کند برای آخرین بار بگذارند او بر اسبش سوار شود و در آن حوالی دور بزند. همراهان به او شک نموده اند. او هنگام تاختن به قصد فرار از همراهان دور می شود. در دل بیابان کنیزی را

می بینـد. او همراهـانش را فرا می خوانـد و کنیز را دنبـال می کننـد تـا بـه خیمه ای می رسـند. درون خیمه مردی جلیـل القـدر حضور دارد. سـفره پهن کرده، از آنان به گرمی پـذیرایی می کنـد. آنان تشـکر کرده بعد از پذیرایی آن جا را ترک می کنند. عـده ای از راهزنـان به طمع تصـاحب کنیز و غـارت اموال آن مرد به محـل خیمه باز می گردنـد. با دیـدن هیبت آن مرد جلیل القدر که شمشیر حمایل دارد، لرزه بر اندامشان می افتد و همگی پا به فرار می گذارند.(۱)

ص: ۲۶۳

۱- برکات حضرت ولیّ عصر عجل الله تعالی فرجه الشریف، ص۳۱۴.

شب طوفانی

عهد و پیمان

راننده ای در فصل زمستان مشهد را به مقصد یکی از شهرهای اطراف ترک می کند. در نیمه های شب برف شدید به همراه باد و طوفان عبور و مرور ماشین ها را مختل می کند. ماشین وی دچار نقص فنی می شود. به علت طوفان هیچ وسیله ای در جاده تردد نمی کند. او هرچه تلاش می کند موفق به تعمیر ماشین نمی شود. کم کم سرما شدت می یابد و هوا تاریک تر می گردد. ترس بر وی مستولی می شود. راننده از همه جا ناامید گشته است. رو به درگاه خدا نذر می کند اگر از این وضعیت نجات یابد از آن به بعد نمازش را اول وقت به جا آورد.

او از ترس یخ زدگی به داخل ماشین پناه می برد و در اندیشه مرگ است که شخصی به شیشه ماشین می کوبد. مرد ناشناس به کمک او آمده است، وی ماشین را تعمیر می کند. راننده قصد دارد مقداری پول به او تقدیم نماید اما مرد ناشناس نمی پذیرد و تنها از راننده می خواهد که به

عهـدش وفا کنـد و نمازش را ترک نکند. راننده پشت فرمان می نشـیند، ماشـین روشن می شود. وقتی از ماشـین پیاده می شود کسی را در آن اطراف نمی بیند.(1)

ص: ۲۶۵

۱- شیفتگان حضرت مهدی عجل الله تعالی فرجه الشریف، ج۱، ص۹۳.

قهوه شفابخش

چهل، اکسیر

طلبه ای جوان به نام محمدحسن در نجف مشغول تحصیل است. در یکی از روزها با دختر جوانی مواجه می شود. مهر دختر در دلش افتاده، به نزد استادش می رود و به اتفاق وی به خواستگاری می روند. پدر دختر با این وصلت مخالف است. محمدحسن سرخورده و دلداده از درس و بحث باز می ماند. او در این گیر و دار بیماریش نیز شدت می یابد به نحوی که با سرفه های پی درپی خون از گلویش جاری می شود.

او برای رفع مشکلات و برآورده شدن حاجتش، چهل شب به مسجد کوفه می آید. وی به علت بیماریش مجبور است شب را در صحن مسجد سپری کند. شب آخر با خود مقداری قهوه می آورد. نزدیک سحر است. محمدحسن ناامید و مأیوس قصد ترک کردن مسجد را دارد که یک سید عرب نزد او آمده، کنارش می نشیند. محمدحسن با مقداری قهوه از

ایشان پـذیرایی می کنـد. مرد عرب فنجان قهوه را تا نیمه می نوشـد و مابقی را به محمـدحسن می دهـد تا میل کنـد. آن دو از مسـجد خارج می شوند. بعد از رفتن آن مرد عرب محمدحسن متوجه می شود بیماریش شـفا یافته است. چیزی نمی گذرد که به وصال دختر مورد علاقه اش نیز می رسد.(۱)

۱- نک: محمدباقر مجلسی، بحارالانوار، ج۵۳، ص ۲۴۰.

زخم صفین

تک سوار

یکی از شیعیان که در حب اهل بیت زبان زد است و همواره عقیده اش را بی پروا اظهار داشته، به آن افتخار می کند، در یکی از سفرهایش با یک ناصبی همسفر می شود. طبق عادت با وی به مناظره می نشیند و به بحث می پردازد. فرد ناصبی در برابر برهان قاطع او عاجز مانده، به ناچار شمشیر می کشد و آماده پیکار با او می شود تا وی را از پا درآورد. او با رجزخوانی خود را از اصحاب معاویه می داند و گویا جنگ صفین برپا شده باشد در مقابل سپاه علی بن ابی طالب ایستاده و مرد شیعه را به جنگ فرا می خواند.

آن دو درگیر می شوند. چکاچک شمشیرها در فضا طنین افکن می شود. مرد ناصبی ضربتی به سر آن شیعه می کوبد به نحوی که او بیهوش شده بر زمین می افتد. ناصبی سرمست از این مبارزه، وی را رها کرده به راهش ادامه می دهد. تک سواری از دور هویدا می شود و بر بالین آن مرد

شیعه می نشیند و با کشیدن دست بر زخم وی آن را التیام می بخشد. سپس با چابکی خود را به آن ناصبی رسانده، با ضربه شمشیر سر از تن وی جدا می سازد. مرد شیعه خود را به آن تک سوار می رساند و نام وی را جویا می شود. او خود را محمد بن الحسن معرفی می کند و به مرد شیعه توصیه می کند اگر دربارهٔ زخم او کسی پرس وجو نمود، در جواب بگوید در جنگ صفین این زخم بر سرش پدید آمده است.(۱)

ص: ۲۶۹

۱- میر مهر، ص۳۷۳.

منابع

۱. آبدایک، جان و دیگران، درباره ادبیات، ترجمه: احمد میرعلایی، تهران: نشر و پژوهش فروزان روز، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.

۲. آوینی، سید مرتضی، مبانی نظری هنر، قم: مؤسسه انتشارات نبوی، چاپ اول، ۱۳۷۴ش.

۳. احمدی، بابک، تصاویر دنیای خیالی، تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۰ش.

۴. ------------ ، حقیقت و زیبایی، تهران: نشر مرکز، چاپ دوازدهم، ۱۳۸۵ش.

۵. اسلین، مارتین، دنیای درام، ترجمه: محمد شهبا، تهران: انتشارات هرمس، چاپ دوم، ۱۳۸۲ش.

۶. ------------ ، تئاتر و ضدتئاتر، ترجمه: حسین بایرامی، تهران: انتشارات پیام، چاپ اول، ۱۳۵۱ش.

۷. الصغیر، محمدحسین علی، الصوره الفنیه فی المثل القرآنی، بیروت: دارالهادی، ۱۴۱۲ق.

ص: ۲۷۱

۸. اوکانو، فلانری، شهود، ترجمه: آذر عالی پور، تهران: نشر نو، چاپ اول، ۱۳۶۷ش.

۹. الیاده، میرچا، اسطوره بازگشت جاودانه، ترجمه: بهمن سرکارتی، تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۸۴ش.

۱۰. ------------ ، اسطوره، رویا، راز، ترجمه: رویا منجم، تهران: انتشارات فکر روز، چاپ اول، ۱۳۷۴ش.

۱۱. ------------ ، از جادو درمان گران تا اسلام، ترجمه: مانی صالح عالمه، تهران: انتشارات ورجاوند، ۱۳۸۲ش.

۱۲. ------------ ، چشم اندازهای اسطوره، ترجمه: جلال ستاری، تهران: انتشارات توس، چاپ دوم، ۱۳۸۶ش.

۱۳. ال، گورین، ویلفرد و دیگران، راهنمای روی کردهای نقد ادبی، ترجمه: زهرا میهن خواه، تهران: انتشارات اطلاعات، چاپ سوم، ۱۳۷۷ش.

۱۴. اورول، جرج، ۱۹۸۴، مهدی بهره مند، نشر و پژوهش: فرزان روز، ۱۳۶۱ش.

۱۵. باقی اصفهانی، محمدرضا، عنایات حضرت مهدی عجل الله تعالی فرجه الشریف به علما و طلاب، انتشارات نصایح، ۱۳۷۹ش.

۱۶. برت، آر، آل، تخیل، ترجمه: مسعود جعفری، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۸۲ش.

۱۷. برجس، آنتنی، ۹۹ رمان برگزیده معاصر، ترجمه: صفدر تقی زاده، تهران: نشر نو، چاپ اول، ۱۳۶۹ش.

۱۸. بستانی، محمود، پژوهشی در جلوه های هنری داستان های قرآن، ترجمه: موسی دانش، مشهد: انتشارات قدس رضوی، ۱۳۸۶ش.

۱۹. بکت، ساموئل، آخر بازی، در انتظار گودو، ترجمه: بهروز جاجی محمدی، تهران: بی نا، چاپ دوم، ۱۳۸۳ش.

۲۰. ------------ ، در انتظار گودو، ترجمه: علی اکبر علیزاد، تهران: نشر بیدگل، چاپ چهارم، ۱۳۸۷ش.

۲۱. ------------ ، مالون می میرد، ترجمه: محمود کیانوش، تهران: انتشارات نیل، ۱۳۴۷ش.

۲۲. پراپ، ولادیمیر، ریخت شناسی قصه های پریان، ترجمه: فریدون بدره ای، تهران: انتشارات توس، ۱۳۶۸ش.

۲۳. ------------ ، ریشه های تاریخی قصه های پریان، ترجمه: فریدون بدره ای، تهران: انتشارات توس، چاپ اول، ۱۳۷۱ش.

۲۴. پزشک، محمدحسن، روایت و ضد روایت، تهران: انتشارات فارابی، ۱۳۷۷ش.

۲۵. پورسیدآقایی، مسعود، میرمهر، قم: انتشارات حضور، چاپ اول، ۱۳۸۲ش.

۲۶. پورنامداران، تقی، رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی، تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی، چاپ پنجم، ۱۳۸۳ش.

۲۷. پیتر، سوندی، تئوری درام مدرن، ترجمه: حمیرا نونهالی، تهران: نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۸۴ش.

۲۸. پیکرینگ، کنت، چگونه نمایش نامه مدرن را بخوانیم، ترجمه: آنیتا هایراپتیان، تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری نوروز هنر، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.

۲۹. پیشوایی، مهدی، سیره پیشوایان، قم: مؤسسه تحقیقاتی امام صادق علیه السلام، ۱۳۷۶ش.

۳۰. تـامس، جیمز، تحلیـل فرمـالیستی متن نمایشـی، ترجمه: علی ظفر قهرمـانی نژاد، تهران: انتشـارات سازمان مطالعه و تـدوین کتب علوم انسانی دانشگاه ها (سمت)، چاپ اول، ۱۳۸۷ش.

۳۱. تودوروف، تزوتان، نظریه ادبیات، ترجمه: عاطفه طاهایی، تهران: نشر اختران، چاپ اول، ۱۳۸۵ش.

۳۲. جـاسم حسـین، تاریـخ سیاسـی غیبت امام دوازدهم عجل الله تعالی فرجه الشـریف ، ترجمه: محمـدتقی آیت اللهی، تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۷۷ش.

۳۳. جوادی آملی، عبدالله، تفسیر موضوعی قرآن، قم: مرکز نشر اسراء، چاپ اول، ۱۳۷۸ش.

۳۴. حسینی ژرفا، سید ابوالقاسم، مبانی هنری قصه های قرآن، قم: انتشارات دارالثقلین، چاپ دوم، ۱۳۷۸ش.

۳۵. خلف الله، محمد احمد، الفن القصصی فی القرآن الکریم، بیروت: مؤسسه انتشارات العربی، ۱۹۹۹م.

۳۶. دوبوکور، مونیک، رمزهای زنده جان، ترجمه: جلال ستاری، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۸۷ش.

۳۷. رابرتس، جیمز، بکت و تئاتر معناباختگی، ترجمه: حسین پاینده، تهران، بی نا، چاپ دوم، ۱۳۸۲ش.

۳۸. روویون، فردریک، آرمان شهر در تاریخ اندیشه غرب، ترجمه: عباس باقری، تهران: نشر نی، چاپ اول، ۱۳۸۵ش.

۳۹. ریمونت، ولادیسلاو، سرزمین موعود، تهران: نشر نی، ۱۳۸۳ش.

۴۰. زرین کوب، عبدالحسین، ارسطو و فن شعر، تهران: انتشارات امیر کبیر، چاپ پنجم، ۱۳۸۵ش.

ص: ۲۷۴

۴۱. زولا، امیل، ژرمینال، ترجمه: سروش حبیبی، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۴ش.

۴۲. ژنس، دمینیک، رمان های کلیدی جهان، ترجمه: محمد مجلسی، تهران: نشر دنیای نو، چاپ اول، ۱۳۷۹ش.

۴۳. ستاری، جلال، پژوهشی در قصه اصحاب کهف، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶ش.

۴۴. ستاری، جلال، مدخلی بر رمزشناسی عرفان، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم، ۱۳۸۶ش.

۴۵. سعیدی روشن، محمدباقر، تحلیل زبان قرآن و روش شناسی فهم آن، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه، چاپ اول، ۱۳۸۲ش.

۴۶. سید حسینی، رضا، فرهنگ آثار (معرفی آثار مکتوب جهان از آغاز تا امروز)، تهران: انتشارات سروش، بی تا.

۴۷. ------------ ، مکتب های ادبی، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه، چاپ چهاردهم، ۱۳۸۵ش.

۴۸. سید قطب، آفرینش هنری در قرآن، ترجمه: محمد مهدی فولادوند، تهران: انتشارات بنیاد قرآن، چاپ اول، ۱۳۵۹ش.

۴۹. سیاسی، علی اکبر، نظریه های شخصیت، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۶ش.

۵۰. شمس الدین، سید مهدی، انتظارات امام زمان عجل الله تعالی فرجه الشریف، قم: مؤسسه توسعه فرهنگ قرآن، ۱۳۸۰ش.

۵۱. شوالیه، ژان وکربران آلن، فرهنگ نمادها، ترجمه: و تحقیق سودابه فضایلی، تهران: انتشارات جیحون، ۱۳۸۵ش.

۵۲. طباطبایی، محمدحسین، شیعه در اسلام، قم: دفتر انتشارات اسلامی، چاپ دهم، ۱۳۷۴ش.

۵۳. طبرسی نوری، میرزا حسن، نجم الثاقب، قم: انتشارت مسجد مقدس جمکران، ۱۳۸۰ش.

۵۴. غفارزاده، علی، پژوهشی پیرامون زندگانی نواب خاص امام زمان عجل الله تعالی فرجه الشریف، قم: انتشارات نبوع، چاپ اول، ۱۳۷۵ش.

۵۵. فرای، نورتروپ، تخیل فرهیخته، سعید ارباب شیرانی، تهران: نشر دانشگاهی، چاپ دوم، ۱۳۸۶ش.

۵۶. ------------ ، تحلیل نقد ترجمه صالح حسینی، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۷ش.

۵۷. ------------ ، رمز کل کتاب مقدس، ترجمه: صالح حسینی، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۷۹ش.

۵۸. ------------ ، صحیفه های زمینی، هوشنگ رهنما، تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۲ش.

۵۹. فروم، اریک، زبان از دست رفته، ابراهیم امانت، تهران: انتشارات فیروز، چاپ ششم، ۱۳۷۷ش.

۶۰. فیستر، مانفرد، نظریه و تحلیل درام، ترجمه: مهدی نصرالله زاده، تهران: انتشارات مینوی خرد، چاپ اول، ۱۳۸۷ش.

۶۱. قادری، نصرالله، آناتومی ساختار درام، تهران: انتشارات نیستان، ۱۳۸۶ش.

۶۱. قاضی زاهدی، احمد، شیفتگان حضرت مهدی عجل الله تعالی فرجه الشریف، قم: نشر حاذق، ۱۳۷۹ش.

۶۲. قمی، عباس، منتهی الآمال، قم: انتشارات هجرت، ۱۳۷۶ش.

۶۳. کازانزاکیس، نیکوس، مسیح باز مصلوب، محمد فاصلی، تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۸۴ش.

۶۴. کاستانیو، پل، راه بردهای جدید نمایش نامه نویسی، ترجمه: مهدی نصراله زاده، تهران: دبیرخانه جشنواره بین المللی تئاتر دانشگاهی و انتشارات سمت، چاپ اول، ۱۳۸۷ش.

۶۵. کامو، آلبر، بیگانه، ترجمه: جلال آل احمد، علی اصغر خبره زاده، تهران: انتشارات نگاه، چاپ هفتم، ۱۳۶۴ش.

۶۶. کامیابی مسک، احمد، گفتگوهایی با ساموئل بکت، اوژن یونسکو و ژان لوئی بارو، تهران: انتشارات نمایش، چاپ اول، ۱۳۸۱ش.

۶۷. کلینی، محمد بن یعقوب، الکافی، مکتبه الصدوق، ۱۳۸۱ق.

۶۸. کمپل، جوزف، قدرت اسطوره، ترجمه: عباس، مخبر، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷ش.

۶۹. مارتین، والاس، نظریه های روایت، ترجمه: محمد شهبا، تهران: نشر هرمس، ۱۳۸۲ش.

۷۰. مجاهدی، محمدعلی، در محضر لاهوتیان، تهران: مؤسسه انتشاراتی لاهوت، چاپ چهارم، ۱۳۸۲ش.

۷۱. مجلسی، محمدباقر، بحارالانوار، تهران: دارالکتب الاسلامیه.

۷۲. محمدی، محمدهادی و علی عباس، صمد: ساختار یک اسطوره، تهران: نشر چیستا، [بی تا].

۷۳. مسعودی، علی بن الحسین بن علی، مروج الذهب و معادن الجوهر، قم: انتشارات دارالهجره، ۱۴۰۴ق.

۷۴. مطهری، مرتضی، مجموعه آثار، تهران: انتشارات صدرا، چاپ هشتم، ۱۳۷۷ش.

۷۵. ------------ ، قیام و انقلاب مهدی عجل الله تعالی فرجه الشریف از دیدگاه فلسفه تاریخ، مشهد: انتشارات وحی، ۱۳۵۴ش.

۷۶. معلم، سیدجواد، عنایات حضرت ولی عصر عجل الله تعالی فرجه الشریف، مشهد: انتشارات تکسوار حجاز، چاپ اول، ۱۳۸۴ش.

۷۷. مکارتی، کورمک، جاده، ترجمه: ایرج مثال آذر، تهران: نشر درّ دانش بهمن، چاپ اول، ۱۳۸۷ش.

۷۸. مکارم شیرازی، ناصر، تفسیر نمونه، تهران: انتشارات دارالکتب الاسلامیه، ۱۳۱۴ش.

۷۹. مکی، رابرت، داستان ساختار سبک اصول فیلم نامه نویسی، ترجمه: محمد گذرآبادی، تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۲ش.

۸۰. موسوی همدانی، سید محمدباقر، ترجمه تفسیر المیزان، دفتر انتشارات اسلامی، ۱۳۷۴ش.

۸۱. نصری، عبدالله، فلسفه آفرینش، قم: دفتر نشر معارف، ۱۳۸۲ش.

۸۲. ووگلر، کریستوفر، ساختار اسطوره ای در فیلم نامه، ترجمه: عباس اکبری، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۶ش.

۸۳. ووگلر، کریستوفر، سفر نویسنده، ترجمه: محمد گذرآبادی، تهران: انتشارات مینوی خرد، ۱۳۸۷ش.

۸۴. هاکسلی، آلدوس، دنیای قشنگ نو، ترجمه: آذر عالی پور، تهران: نشر نو، چاپ اول، ۱۳۶۷ش.

۸۵. ------------ ، بوزینه و ذات، ترجمه: فرزانه شیخ، مشهد: نشر نیما، چاپ اول ۱۳۶۷ش.

ص: ۲۷۸

۸۶. هایت، گیلبرت، ادبیات و سنت های کلاسیک، ترجمه: محمد کاسبی، تهران: انتشارات آگه، چاپ اول، ۱۳۷۶ش.

۸۷. هولتن، اورلی، مقدمه بر تئاتر آینه طبیعت، ترجمه: محبوبه مهاجر، تهران: انتشارات سروش، ۱۳۸۴ش.

۸۸. یونسکو، اوژن، کرگدن، ترجمه: جلال آل احمد، تهران: انتشارات فردوس، چاپ چهارم، ۱۳۸۴ش.

۸۹. یونگ، کارل، گوستاو، انسان و سمبول هایش، ترجمه: ابوطالب صارمی، تهران: انتشارات امیر کبیر، [بی تا].

۹۰. یونگ، کارل، گوستاو، روح و زندگی، ترجمه: لطیف صدقیانی، تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۵ش.

۹۱. ------------ ، رویاها، ترجمه: ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: نشر کاروان، ۱۳۸۳ش.

درباره مرکز

بسمه تعالی

هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ

آیا کسانی که می‌دانند و کسانی که نمی‌دانند یکسانند ؟

سوره زمر/ ۹

مقدمه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان، از سال ۱۳۸۵ هـ.ش تحت اشراف حضرت آیت الله حاج سید حسن فقیه امامی (قدس سره الشریف)، با فعالیت خالصانه و شبانه روزی گروهی از نخبگان و فرهیختگان حوزه و دانشگاه، فعالیت خود را در زمینه های مذهبی، فرهنگی و علمی آغاز نموده است.

مرامنامه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان در راستای تسهیل و تسریع دسترسی محققین به آثار و ابزار تحقیقاتی در حوزه علوم اسلامی، و با توجه به تعدد و پراکندگی مراکز فعال در این عرصه و منابع متعدد و صعب الوصول، و با نگاهی صرفا علمی و به دور از تعصبات و جریانات اجتماعی، سیاسی، قومی و فردی، بر مبنای اجرای طرحی در قالب « مدیریت آثار تولید شده و انتشار یافته از سوی تمامی مراکز شیعه» تلاش می نماید تا مجموعه ای غنی و سرشار از کتب و مقالات پژوهشی برای متخصصین، و مطالب و مباحثی راهگشا برای فرهیختگان و عموم طبقات مردمی به زبان های مختلف و با فرمت های گوناگون تولید و در فضای مجازی به صورت رایگان در اختیار علاقمندان قرار دهد.

اهداف:

۱.بسط فرهنگ و معارف ناب ثقلین (کتاب الله و اهل البیت علیهم السلام)

۲.تقویت انگیزه عامه مردم بخصوص جوانان نسبت به بررسی دقیق تر مسائل دینی

۳.جایگزین کردن محتوای سودمند به جای مطالب بی محتوا در تلفن های همراه ، تبلت ها، رایانه ها و ...

۴.سرویس دهی به محققین طلاب و دانشجو

۵.گسترش فرهنگ عمومی مطالعه

۶.زمینه سازی جهت تشویق انتشارات و مؤلفین برای دیجیتالی نمودن آثار خود.

سیاست ها:

۱.عمل بر مبنای مجوز های قانونی

۲.ارتباط با مراکز هم سو

۳.پرهیز از موازی کاری

۴.صرفا ارائه محتوای علمی

۵.ذکر منابع نشر

بدیهی است مسئولیت تمامی آثار به عهده ی نویسنده ی آن می باشد .

فعالیت های موسسه :

۱.چاپ و نشر کتاب، جزوه و ماهنامه

۲.برگزاری مسابقات کتابخوانی

۳.تولید نمایشگاه های مجازی: سه بعدی، پانوراما در اماکن مذهبی، گردشگری و...

۴.تولید انیمیشن، بازی های رایانه ای و ...

۵.ایجاد سایت اینترنتی قائمیه به آدرس: www.ghaemiyeh.com

۶.تولید محصولات نمایشی، سخنرانی و...

۷.راه اندازی و پشتیبانی علمی سامانه پاسخ گویی به سوالات شرعی، اخلاقی و اعتقادی

۸.طراحی سیستم های حسابداری، رسانه ساز، موبایل ساز، سامانه خودکار و دستی بلوتوث، وب کیوسک، SMS و...

۹.برگزاری دوره های آموزشی ویژه عموم (مجازی)

۱۰.برگزاری دوره های تربیت مربی (مجازی)

۱۱. تولید هزاران نرم افزار تحقیقاتی قابل اجرا در انواع رایانه، تبلت، تلفن همراه و... در ۸ فرمت جهانی:

۱.JAVA

۲.ANDROID

۳.EPUB

۴.CHM

۵.PDF

۶.HTML

۷.CHM

۸.GHB

و ۴ عدد مارکت با نام بازار کتاب قائمیه نسخه :

۱.ANDROID

۲.IOS

۳.WINDOWS PHONE

۴.WINDOWS

به سه زبان فارسی ، عربی و انگلیسی و قرار دادن بر روی وب سایت موسسه به صورت رایگان .

درپایان :

از مراکز و نهادهایی همچون دفاتر مراجع معظم تقلید و همچنین سازمان ها، نهادها، انتشارات، موسسات، مؤلفین و همه

بزرگوارانی که مـا را در دستیـابی به این هـدف یـاری نموده و یا دیتا های خود را در اختیار ما قرار دادنـد تقـدیر و تشـکر می نماییم.

آدرس دفتر مرکزی:

اصـفهان -خیابان عبـدالرزاق - بازارچه حاج محمد جعفر آباده ای - کوچه شـهید محمد حسن توکلی -پلاک ۱۲۹/۳۴- طبقه اول

وب سایت: www.ghbook.ir

ایمیل: Info@ghbook.ir

تلفن دفتر مرکزی: ۰۳۱۳۴۴۹۰۱۲۵

دفتر تهران: ۸۸۳۱۸۷۲۲ ـ ۰۲۱

بازرگانی و فروش: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹

امور کاربران: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹


مرکز تحقیقات رایانه ای
قائمیه
اصفهان
برای داشتن کتابخانه های تخصصی
دیگر به سایت این مرکز به نشانی
www.Ghaemiyeh.com
www.Ghaemiyeh.net
www.Ghaemiyeh.org
www.Ghaemiyeh.ir
مراجعه و برای سفارش با ما تماس بگیرید.
۰۹۱۳ ۲۰۰۰ ۱۰۹